



Universo Barroco Iberoamericano

La Sevilla lusa

La presencia portuguesa en el Reino de Sevilla durante el Barroco

A presença portuguesa no Reino de Sevilha no período Barroco

Fernando Quiles
Manuel Fernández Chaves
Antónia Fialho Conde
coords.

La Sevilla lusa

La presencia portuguesa en el Reino de Sevilla durante el Barroco

A presença portuguesa no Reino de Sevilha no período Barroco

Fernando Quiles
Manuel Fernández Chaves
Antónia Fialho Conde
coords.

Universo Barroco Iberoamericano

4° volumen

Coordinadores

Fernando Quiles

Manuel Fernández Chaves

Antónia Fialho Conde

Director de la colección

Fernando Quiles García

Coordinador editorial

Juan Ramón Rodríguez-Mateo

Diseño editorial

Marcelo Martín

Maquetación

Laboratorio de las artes

Imagen de portada

Waghenaer, Lucas J. *Mapa del mar portugués*. University of Texas at Arlington Libraries

Fotografías y dibujos

De los autores, excepto que se especifique el autor de la imagen

CIDEHUS - UID/HIS/00057/2013 (POCI-01-0145-FEDER-007702)

ISBN: 978-84-09-07016-9

Depósito Legal: SE-2247-2018

2018, Sevilla, España







Índice

Pilar Rodríguez Reina
Vicerrectora de Relaciones Institucionales. Universidad Pablo de Olavide

La publicación de *La Sevilla lusa. La presencia portuguesa en el Reino de Sevilla durante el Barroco* es el brillante resultado del Congreso del mismo nombre que tuvo lugar en Sevilla en 2017 en el marco incomparable del actual Consulado de Portugal, gracias a las extraordinarias relaciones que mantenemos desde la Universidad Pablo de Olavide con la Asociación del Cuerpo Consular de Sevilla y, en este caso concretamente, con el que fue el Cónsul General de Portugal hasta ese momento, D. Jorge Monteiro. Aprovecho para reiterar también desde aquí mi agradecimiento al señor Monteiro por cederle a los organizadores su Consulado para la celebración del Congreso, pues, cuando les surgió la idea de hacerlo en semejante contexto, me bastó un minuto para hacerle la solicitud e inmediatamente accedió con mucho agrado y amabilidad.

Los autores de este libro, los profesores Fernando Quiles (director también de la colección en la que sale publicado), Manuel Fernández y Antonia Filhao, han recogido en esta interesante publicación todos los trabajos y las investigaciones presentadas en el evento, de mano de los más ilustres y conocedores a nivel internacional de la historia del barroco compartida entre dos grandes naciones como España y Portugal.

Personalmente, fui testigo durante la inauguración del Congreso de las grandes expectativas que se planteaban, con un enorme poder de convocatoria, un denso e interesante programa, y durante su desarrollo, además, pude comprobar que la proyección de sus resultados y el planteamiento de proyectos futuros no dejaría a nadie indiferente. Este evento supuso un valioso momento de intercambio de ideas y de conocimientos en el que nuestras dos universidades públicas de Sevilla trabajaron codo con codo, demostrando una vez más que el trabajo en equipo contribuye

a sumar en unos momentos convulsos en los que sentirse unidos nos hace más fuertes y ayuda a construir una sociedad mejor.

Para este Vicerrectorado de Relaciones Institucionales de la Universidad Pablo de Olavide, de Sevilla, que desde 2012 dirijo, ha sido un gran honor apoyar el Congreso de "La Sevilla lusa" en 2017 y es un privilegio ahora apostar por lo que representa esta publicación que verá la luz en breve.

Mi más profundo agradecimiento a los organizadores en su momento del Congreso, en especial a los profesores Fernando Quiles, de la Universidad Pablo de Olavide, y Manuel Fernández, de la Universidad de Sevilla, que fueron quienes me invitaron a participar, y muchas felicidades por el éxito asegurado de este impecable e interesante trabajo.

A Sevilha Portuguesa
La Sevilla portuguesa

Jorge Monteiro
Representação permanente de Portugal junto da União Europeia
Ministério dos Negócios Estrangeiros (Portugal)

O **Congresso Internacional Sevilha Lusa. A Nação Portuguesa no Reino de Sevilha nos tempos do Barroco**, realizado no Pavilhão de Portugal da Exposição Ibero-americana de 1929, foi seguramente um dos projetos mais enriquecedores e apaixonantes em que tive o privilégio de colaborar durante o período em que desempenhei as funções de Cônsul Geral de Portugal em Sevilha, entre 2012 e 2017.

Quando conheci o Professor Fernando Quiles García e o Professor Manuel Fernández Chaves, menos de um ano antes da realização do Congresso, imediatamente nos demos conta de que partilhávamos uma profunda paixão pela História dos nossos países e, em particular, por um dos períodos mais intensos e ricos da nossa História comum –o Barroco–, que teve Sevilha como um dos seus epicentros mais destacados, chegando a ser uma das cidades mais portuguesas fora de Portugal.

Sabendo que terminaria a minha missão diplomática em Sevilha no Verão de 2017, tinha a noção de que seria extremamente difícil organizar um Congresso Internacional da dimensão que perspetivamos em menos de um ano. O resultado final ultrapassou, contudo, as expetativas mais ambiciosas. Para tal contribuíram decisivamente a enorme dedicação, rigor e méritos académicos da equipa de investigação do Departamento de História e Filosofia da Universidade Pablo de Olavide e do Departamento de História Moderna da Universidade de Sevilha, coordenada pelos Professores Fernando Quiles García e Manuel Fernández Chaves, bem como a colaboração desenvolvida com o Departamento de História da Universidade de Évora e com o Instituto de História da Arte da Universidade Nova de Lisboa.

Durante os três dias do Congresso, perto de quatro dezenas de reputados investigadores e especialistas no período do Barroco a nível internacional partilharam os progressos no conhecimento deste importante capítulo da História das relações peninsulares. A organização de uma nova Rota Cultural sobre A Sevilha Portuguesa foi um dos seus resultados imediatos.

A muito feliz e oportuna recolha das comunicações incluídas na presente publicação, sob a coordenação dos Professores Fernando Quiles García, Manuel Fernández Chaves e Antónia Fialho Conde, constitui um contributo adicional e inestimável para a difusão, junto de um público mais vasto, da riqueza deste património partilhado.

O acolhimento extraordinariamente positivo do Congresso junto de diferentes quadrantes académicos, culturais e políticos de ambos os países, constitui seguramente o melhor estímulo para que as linhas de investigação e de cooperação por ele abertas desaguem em novos projetos. Seria essa afinal a melhor recompensa para todos os que colaboraram neste apaixonante projeto tornado realidade.

El **Congreso Internacional Sevilla Lusa. La Nación Portuguesa en el reino de Sevilla en tiempos del Barroco**, realizado en el Pabellón de Portugal de la Exposición Ibero-americana de 1929, fue seguramente uno de los proyectos más enriquecedores y apasionantes en el que tuve el privilegio de colaborar durante el período en el que desempeñé las funciones de Cónsul General de Portugal en Sevilla, entre 2012 y 2017.

Cuando conocí al Profesor Fernando Quiles García y al Profesor Manuel Fernández Chaves, menos de un año antes de la realización del Congreso, inmediatamente nos dimos cuenta de que compartíamos una profunda pasión por la Historia de nuestros países y, en particular, por uno de los periodos más intensos y ricos de nuestra Historia común –el Barroco–, que tuvo Sevilla como uno de sus epicentros más destacados, llegando a ser una de las ciudades más portuguesas fuera de Portugal.

Sabiendo que terminaría mi misión diplomática en Sevilla en el verano de 2017, tenía la noción de que sería extremadamente difícil organizar un Congreso de la dimensión que proyectábamos en menos de un año. Sin embargo, el resultado final superó las expectativas más ambiciosas. Para tal contribuyeron decisivamente la enorme dedicación, rigor y méritos académicos del equipo de investigación del Departamento de Historia y Filosofía de la Universidad Pablo de Olavide y del Departamento de Historia Moderna de la Universidad de Sevilla, coordinada por los Profesores Fernando Quiles García y Manuel Fernández Chaves, así como la colaboración desarrollada con el Departamento de Historia de la Universidad de Évora y con el Instituto de Historia de Arte de la Universidad Nova de Lisboa.

Durante los tres días del Congreso, cerca de cuarenta reputados investigadores y especialistas en el periodo del Barroco a nivel internacional compartieron los progresos en el conocimiento de este importante capítulo de la Historia de las relaciones peninsulares. La organización de una nueva Ruta Cultural sobre La Sevilla Portuguesa fue unos de sus resultados inmediatos.

La encomiable y oportuna recogida de las comunicaciones incluidas en la presente publicación, bajo la coordinación de los profesores Fernando Quiles García, Manuel Fernández Chaves y Antónia Fialho Conde, constituye una contribución complementaria e inestimable para la difusión, hacia un público más amplio, de la riqueza de este patrimonio compartido.

La acogida extremamente positiva del Congreso en los diferentes ámbitos académicos, culturales y políticos de ambos países, constituye seguramente el mejor estímulo para que las líneas de investigación y de cooperación abiertas desagüen en nuevos proyectos. Sería esa al final la mejor recompensa para todos los que colaboraron en este ilusionante proyecto hecho realidad.

Manuel F. Fernández Chaves
Antónia Fialho Conde
Fernando Quiles

Se diría que fue la necesidad, también que la suerte ayudó, pero sobre todo que hubo quienes se supieron aprovechar de las circunstancias para empezar a escribir un nuevo capítulo de la Historia del mundo, en el lugar adecuado y en el momento oportuno: la Península Ibérica y a mediados del segundo milenio de nuestra era. Una Península que pareciera recién emergida del mar, compartida por dos países, España y Portugal, que disfrutaron de las riquezas llegadas a sus costas. En este apéndice europeo, dos ciudades celebraron el éxito de las empresas marítimas y de la expansión territorial allende el mar: Lisboa y Sevilla. Entre ambas ciudades se trazó un eje que las ubicó en el centro del mundo conocido entonces, como así lo cantó Frei José de Santa Rita Durão (Caramuru):

Del Tajo a la China el portugués impera,
De un polo al otro el castellano vuela,
Y los dos extremos de la redonda esfera
Dependen de Sevilla, y de Lisboa.[1]

Y luego de que el portugués dejase de imperar y el castellano cesara en su vuelo, seguiría viva la relación entre las antiguas metrópolis coloniales. Sevilla se mantuvo como lugar de privilegio y arraigo para la nación portuguesa, aun después de las conflictivas décadas de 1640-60. Los hombres de negocio lisboetas habían logrado acreditarse como socios necesarios para la corona española en el sostenimiento de sus finanzas, al menos desde 1622. Y desde 1650, además, el conjunto de la nación portuguesa logró afianzarse en la ciudad, al tiempo que cejó en su rivalidad con la comunidad genovesa, la otra gran potencia mercantil que se había asentado en la ciudad, adueñándose del tráfico de metales

1. Traducción a partir de: José de Santa Rita Durão, *Caramurú: poema epico do descubrimento da Bahia*, composto por Fr. José de Santa Rita Durão. - Lisboa: na Regia Officina Typografica, 1781, Canto VI, estrofa XLVII, pág. 182.

preciosos que ingresaron en el puerto sevillano. Todavía en 1677 Manuel de Faria y Sousa exaltaba con orgullo la grandeza del país en su *Epítome*, ilustrando el libro con la personificación de la Lusitania, que tiene a sus pies el globo terráqueo y está flanqueada por "Fides" y "Fortitudo". Todo ello en un carro del que tiraban América, Europa, Asia y África.

Lo dicho, dos ciudades que capitalizaron el Nuevo Mundo y atrajeron las riquezas de él extraídas; pero también, dos enclaves culturales de singular importancia. Hoy, muchos siglos después, apenas queda una huella desdibujada de una historia en común.

Del conocimiento de este capítulo de la historia nació el interés por promover un Congreso Internacional, que se celebró entre los días 5 y 7 de junio de 2017, en la sede del *Consulado Geral de Portugal*, en nuestra ciudad, y en el Paraninfo de la Universidad de Sevilla. Tomaron parte en las diversas sesiones organizadas más de una treintena de especialistas de España y Portugal, tratando temas relativos a los *Portugueses en Sevilla y su Reino*, *Gente de Negocios, la Esclavitud*, *Cultura Impresa y Festiva* y *Circulación de Artistas y Objetos Artísticos*.

En las páginas que siguen se ha publicado una selección de las presentaciones al Congreso. Con ello no sólo hacemos memoria del evento, sino que reconocemos además la importancia de esta relación cultural que tanto marcó nuestro devenir, la que trazó un camino entre Sevilla y Lisboa y permitió que lo ibérico trascendiera los límites de la provincia para hacerse presente en el mundo. El lector comprobará cómo la Historia del Arte lleva un largo camino recorrido a la hora de tratar de comprender los flujos de artistas e influencias culturales entre ambos lados de la frontera, teniendo Sevilla como uno de los centros de

difusión y recepción de unos y otras en los siglos modernos. Más recientemente se han venido desarrollando investigaciones de carácter social y económico sobre la presencia portuguesa en la ciudad de Sevilla que refuerzan la necesidad de comprender su importancia histórica tanto a nivel cuantitativo como cualitativo, estando la población portuguesa y sevillana mucho más cerca en los siglos modernos que ahora; participando en la vida cultural, económica, artística y religiosa de la ciudad marineros, cosmógrafos, comerciantes, médicos o simples trabajadores, quienes dejaron palacios y obras de arte como huella de su presencia y deseos de integración en la sociedad sevillana. Sin olvidar la creación de cofradías de devoción piadosa en las que los miembros de la *nação* portuguesa señalaban su origen y a la vez se integraban en el tejido de sociabilidad religiosa hispalense. Todo ello se integra en un movimiento historiográfico más vasto que se da en ambas orillas del Atlántico, tanto en Historia como en Historia del Arte y en Literatura en el que, especialmente la Unión Ibérica (y no sólo durante este periodo), está siendo objeto de estudio preferente tanto por académicos de habla portuguesa y española, europeos y americanos como por otros de ámbito anglosajón que están arrojando una nueva mirada, más profunda y matizada, a las relaciones establecidas entre las monarquías portuguesa e hispánica.

Para concluir, queremos reconocer todo el apoyo que nos han brindado las instituciones y algunas personas, haciendo posible no sólo que se materializara el Congreso, sino ahora el libro. Ante todo hay que agradecer a la Universidad Pablo de Olavide y a la Universidad de Sevilla que auspiciaron el evento, con financiación y apoyo humano; al *Consulado Geral de Portugal de Sevilha* y especialmente a quien fuera cónsul entonces, don Jorge Monteiro, que dio alas a la organización gracias a la confianza que le mereció. A la *Universidade de Évora* y al CIDEHUS, que apoyaron decididamente el encuentro y hoy contribuyen a la edición del libro. Al Ministerio de Cultura español y al *Instituto Camões* por su respaldo. A la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y a la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento, que también nos tomaron en serio. Tampoco podemos olvidar a la *Direção Regional de Cultura do Alentejo* y a la *Direção Regional de Cultura do Algarve*, también presentes en el Congreso, al igual que la *Universidade Nova de Lisboa*, a través del Instituto de História da Arte. A las instituciones y a las personas que están detrás, sin cuyo respaldo seguramente la reunión científica no hubiera alcanzado el nivel al que llegó. Y, por encima de todo, cabe resaltar que, una vez más, España y Portugal, en Sevilla, se dieron la mano y dieron motivos para pensar que la cercanía afectiva es mucho más grande que la física.

Gracias a todos.

Dir-se-ia que foi por necessidade, e que a sorte ajudou também, mas que, sobretudo, houve quem soubesse aproveitar as circunstâncias para começar a escrever um novo capítulo da História do mundo, no lugar adequado e no momento oportuno: na Península Ibérica e nos meados do segundo milénio da nossa era. Uma Península que parecera recém-emergida do mar, partilhada por dois países, Espanha e Portugal, que desfrutaram das riquezas vindas às suas costas. Neste apêndice europeu, duas cidades celebraram o êxito das empresas marítimas e da expansão territorial além-mar: Lisboa e Sevilha. Entre ambas as cidades se traçou um eixo que as situou no centro do mundo conhecido então, como assim o cantou Frei José de Santa Rita Durão (*Caramuru*):

Do Tejo à China o Português impera,
De um pólo ao outro o Castelhano voa,
E os dois extremos da redonda esfera
Dependem de Sevilha, e de Lisboa.[1]

E após o português deixar de imperar e o castelhano cessar no seu voo, iria seguir viva a relação entre as antigas metrópoles coloniais. Sevilha manteve-se como lugar de privilégio e de enraizamento para a nação portuguesa, mesmo após as conflituosas décadas de 1640-60. Os homens de negócio lisboetas tinham logrado acreditar-se como parceiros necessários para a Coroa espanhola na sustentação das suas finanças, pelo menos desde 1622. E desde 1650, aliás, o conjunto da nação portuguesa logrou afiançar-se na cidade, ao mesmo tempo que abrandou a sua rivalidade com a comunidade genovesa, a outra grande potência mercantil que se tinha estabelecido na cidade, apropriando-se do tráfico

1. José de Santa Rita Durão, *Caramurú: poema epico do descubrimento da Bahia*, composto por Fr. José de Santa Rita Durão. - Lisboa: na Regia Officina Typografica, 1781, Canto VI, estrofe XLVII, pág. 182.

de metais preciosos que ingressaram no porto sevilhano. Ainda em 1677, Manuel de Faria e Sousa exaltava com orgulho a grandeza do país no seu *Epítome*, ilustrando o livro com a personificação da Lusitânia, que tem aos seus pés o globo terráqueo e está flanqueada por "Fides" e "Fortitudo". Tudo isto num carro do qual puxavam América, Europa, Ásia e África. É mesmo isso, duas cidades que capitalizaram com o Novo Mundo e atraíram as riquezas dele extraídas; mas também, dois enclaves culturais de singular importância. Hoje, transcorridos muitos séculos, apenas resta uma pegada esfumada duma história em comum.

Do conhecimento deste capítulo da história nasceu o interesse em promover um Congresso Internacional, que se celebrou entre os dias 5 e 7 de Junho de 2017, na sede do Consulado Geral de Portugal, na nossa cidade, e no Paraninfo da *Universidad de Sevilla*. Fizeram parte das diversas sessões organizadas mais de uma trintena de especialistas de Espanha e Portugal, tratando temas relativos aos *Portugueses em Sevilha e o seu Reino*, *Gente de Negócios, a Escravidão*, *Cultura Impressa e Festiva* e *Circulação de Artistas e Objectos Artísticos*.

Nas páginas que se seguem encontra-se publicada uma selecção das apresentações para o Congresso. Com isso não apenas fazemos memória do evento, mas também reconhecemos a importância desta relação cultural que tanto marcou o nosso devir, aquela que traçou um caminho entre Sevilha e Lisboa e permitiu que o ibérico transcendesse os limites da província para se fazer presente no mundo. O leitor comprovará como a História da Arte leva um longo caminho percorrido na hora de tratar de compreender os fluxos de artistas e influências culturais entre ambos lados da fronteira, tendo Sevilha como um dos centros de difusão e recepção de uns e outras nos séculos modernos. Mais recentemente têm-se vindo a desenvolver investigações de carácter social e económico sobre a presença portuguesa na cidade de Sevilha que reforçam a necessidade de compreender a sua importância histórica quer ao nível quantitativo quer qualitativo, estando a população portuguesa e sevilhana muito mais perto nos séculos modernos do que agora; participando na vida cultural, económica, artística e religiosa da cidade marinheiros, cosmógrafos, comerciantes, médicos ou simples trabalhadores, os quais deixaram palácios e obras de arte como pegada da sua presença e desejos de integração na sociedade sevilhana. Sem esquecer a criação de confrarias de devoção piedosa nas quais os membros da nação portuguesa assinalavam a sua origem e, ao mesmo tempo, se integravam no tecido de sociabilidade religiosa hispalense. Tudo isto se integra num movimento historiográfico mais vasto que se dá em ambas as margens

do Atlântico quer na História quer na História da Arte e na Literatura no qual, especialmente a União Ibérica (e não só neste período), está a ser objecto de estudo preferencial, tanto por académicos de fala portuguesa e espanhola, europeus e americanos, como por outros do âmbito anglo-saxónico que estão a deitar um novo olhar, mais aprofundado e matizado, às relações estabelecidas entre as monarquias portuguesa e hispânica.

Para concluir, queremos reconhecer todo o apoio com que nos têm brindado as instituições e algumas pessoas que tornaram possível não só o que se materializou no Congresso, mas também, agora, no livro. Antes de tudo o mais, é preciso agradecer à Universidad Pablo de Olavide e à Universidad de Sevilla que auspiciaram o evento, com financiamento e apoio humano; ao Consulado Geral de Portugal em Sevilha e especialmente ao cônsul de então, o Senhor Jorge Monteiro, que deu asas à organização do evento mediante a confiança que ele lhe mereceu. À Universidade de Évora e ao CIDEHUS, que apoiaram sem hesitar o encontro e hoje contribuem para a edição do livro. Ao Ministerio de Cultura espanhol e ao Instituto Camões pelo seu respaldo. À Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía e à Concejalía de Cultura del Ayuntamiento, que também nos levaram à sério. Também não podemos esquecer a Direcção Regional de Cultura do Alentejo e a Direcção Regional de Cultura do Algarve, também presentes no Congresso, tanto quanto a Universidade Nova de Lisboa, através do Instituto de História da Arte. Às instituições e às pessoas que estão por trás, sem cujo respaldo seguramente a reunião científica não teria atingido o nível ao qual chegou. E acima de tudo ressaltamos que, mais uma vez, Espanha e Portugal, em Sevilha, andaram de mãos dadas e deram motivos para pensar que a proximidade afectiva é muito maior do que a física.

Obrigado a todos.

Portugueses y españoles: entre lo rayano y lo fronterizo

Ángel Rivero
Universidad Autónoma de Madrid (España)

Resumen
Este artículo muestra como las relaciones entre España y Portugal se ven condicionadas por la cercanía. Esta proximidad en un espacio compartido, la península ibérica, da lugar a una lógica de separación y diferenciación que encarnan dos Estados enfrentados en una frontera; es decir, dos Estados confrontados, que se encuentran frente a frente. Pero esta misma cercanía hace que sus habitantes compartan la común identidad de vivir en un mismo territorio, en un espacio común, de modo que la raya que les separa no es únicamente un espacio de confrontación sino de intercambio. En este espacio común, la raya, los portugueses son rayanos a lo español y los españoles son rayanos a lo portugués. Es por ello que a los habitantes de uno y otro lado de la frontera se los denomina rayanos. Como mostraré, el desarrollo de los dos Estados a partir de la modernidad ha enfatizado la lógica de la confrontación, de la frontera; pero la común pertenencia de ambos a la Unión Europea ha devuelto a la raya, como espacio de separación porosa y de intercambio, su protagonismo original. Este protagonismo de la raya anuncia una política de cooperación que, como se verá, es inédita en la historia de los dos países.
Palabras clave: frontera; raya; confrontación; cooperación; España; Portugal

Abstract
This article shows how the relations between Spain and Portugal are constrained by proximity. This proximity takes place in a limited space: the Iberian peninsula; and triggers a logic of separation and differentiation embodied in two states; each of them confronting the other; both of them stating sovereignty in front of the other; and the two separated by a border. However, the very proximity that triggers confrontation between states is the foundation of a common identity of those living in the same space. The dwellers of the

frontier are not separated by confrontation but connected by intercourse. In this common ground surrounding the border, Spaniards are close to the Portuguese; and the Portuguese are close to the Spaniards. That explains why frontier populations are called in Spanish/Portuguese with a proper name: rayanos/raianos. As I will show, the development of both States since modernity's inception emphasized border confrontation; but the common belonging to the European Union since 1986 has resurrected the mood of frontier and opened an unseen policy of cooperation between the two countries.
Keywords: *border; frontier; confrontation; cooperation; Spain; Portugal*

Es un lugar común muy extendido decir que la frontera entre Portugal y España es una de las más antiguas del mundo, trazada ya en 1297 en el Tratado de Alcañices y con pocos cambios posteriores. Dicho tratado ratificaba la conquista por el rey de Portugal y del Algarve de los territorios situados en la margen oriental del río Coa, que hasta entonces hacía de frontera, y del río Guadiana que también lo hacía entre su reino y los de Castilla y León. Cierto es que de los municipios afectados por ese cambio de soberanía, solo San Felices de los Gallegos sería reintegrado en 1329 y Olivenza y su comarca en 1801. Pero si la pertenencia de unos municipios a uno u otro reino se ha mantenido estable, no ha ocurrido lo mismo con sus Estados ni con el mundo en general. De modo que en los sustancial la divisoria política que atribuía unos municipios a un reino y otras al vecino se ha mantenido casi inmutable, pero los reinos medievales no son los Estados modernos, a pesar de que los nombres se mantengan en el tiempo. Es por ello que hablar de frontera en la Edad Media es algo dudoso porque más allá de núcleos poblacionales que pertenecían a uno u otro reino lo que había era una separación virtual que no se concretaba de forma precisa sobre el terreno. Si de verdad

hubiera una separación perfectamente delimitada como en las fronteras de los países desarrollados hoy día, se trataría de algo extraordinario dada la escasísima población que habitaba la península ibérica en aquel tiempo y, en particular, el Reino de Portugal. Y por si esto fuera poco, se trataría de una frontera establecida en ausencia de accidentes geográficos reseñables puesto que, justamente, el tratado rebasaba los ríos Coa y Guadiana extendiendo Portugal hacia el oriente en un espacio no acotado por accidente geográfico alguno. Como se mostrará en el texto esta afirmación, la de la antigüedad de la frontera, no se corresponde con la realidad o, al menos, necesita de muchos matices porque su delimitación sobre el terreno no se produjo hasta 1864-1926, cuando se levantaron mapas, se plantaron mojones, y se borraron las zonas grises que señalaban territorios de dudosa pertenencia. Como argumentaré en el artículo, lo que ha separado a Portugal y España históricamente ha sido ciertamente una frontera (donde dos Estados aparecen claramente enfrentados/confrontados) aunque la delimitación fehaciente de la misma no se comenzó sino hasta 1864 (en una interpretación benigna), pero también una raya, un espacio difuso, donde se produce de forma simultánea la separación y la unión de dos cosas distintas.

Lo rayano señala el extremo donde algo empieza a parecerse a algo otro, denotando una zona de gris en la que algo no se sabe si termina o empieza. Como se mostrará en el texto, las relaciones entre Portugal y España han estado sujetas a esta tensión entre la raya y la frontera. En particular la frontera ha sido determinante en las relaciones peninsulares de la Edad Contemporánea, pero la raya, que es un espacio anterior y más permanente en lo cultural, ha recuperado su vitalidad con la pertenencia de los dos países a la Unión Europea. Mostraré, además, en paralelo la construcción y delimitación de la frontera y la pervivencia y mutación de la raya hasta llegar a nuestros días. Esta narración me permitirá hacer una evaluación de las relaciones hispano-portuguesas y apuntar una visión prospectiva para el futuro inmediato de estas relaciones.

De manera muy general, los estudios sobre las relaciones entre España y Portugal se tienen a enfatizar una serie de lugares comunes que encuentran poco respaldo en la historia. La primera de las ideas que se repiten es la de la indiferencia entre unos y otros vecinos. Sin embargo, si uno se acerca a la historia verá que la relación entre los dos países ha sido muy intensa y particularmente conflictiva. Si lo hemos olvidado es porque se trata de una historia muy larga, que se remonta a hace casi un milenio. Si hay percepción de indiferencia entre ambos Estados es porque en la Edad Contemporánea los dos países vivieron durante

décadas ensimismados en dictaduras anti-modernas, volcados sobre sí mismos y en buena medida aislados del mundo. Tras la entrada de ambos países en 1986 en lo que hoy día es la Unión Europea estas relaciones han cambiado extraordinariamente en términos económicos aunque son manifiestamente mejorables en todo lo demás. La segunda de las ideas recibidas falsa es la existencia de un afán anexionista de España en relación a Portugal. En muchos artículos aún hoy día se habla sin justificar de un afán anexionista español y de un centralismo castellano como algo evidente que no necesita respaldo documental. Pero la verdad es que tales afirmaciones no son nada obvias y sí necesitan justificación porque no tienen respaldo histórico. La enemistad entre los dos países no tiene una dirección unívoca sino biunívoca y si hubiera que señalar un protagonista en el afán expansivo a costa del otro, habría mucho que decir sobre Portugal.

Me he ocupado por extenso de estos malentendidos[1] pero en síntesis se podría decir que el problema de las relaciones entre España y Portugal, radica en la parte española, en una predisposición paternalista y bienintencionada, aunque culpable de ignorancia, que dando por sentado que Portugal es inferior a España moviliza un discurso en el que todos los mitos del nacionalismo portugués son aceptados sin discusión. Esta actitud, que busca ser complaciente con Portugal resulta a la postre la manifestación extrema de la soberbia española y del desdén con que trata a Portugal: nos importa tan poco que les damos la razón, aunque no la tengan, en todo cuanto digan. Este desdén tiene una manifestación entusiasta que es el llamado iberismo, que en Portugal se ve como una lógica de anexión; y una menos expansiva pero no menos dañina: la condescendencia, donde la ignorancia del otro se convierte en un elogio de la pequeñez.

Sin embargo, esta ignorancia sobre Portugal y en particular sobre la percepción portuguesa de las relaciones entre los dos países no fue siempre así. Y no lo fue porque entonces y durante mucho tiempo los dos países se relacionaban en un conflicto abierto. Primero entre Portugal y Castilla en la Edad Media; después entre Portugal y España en la Edad Moderna; y no es hasta la Edad Contemporánea cuando el conflicto desaparece justamente porque se establece sobre el terreno un acuerdo de separación firme y detallado. Pero esto es algo que se inicia en el siglo XIX y no concluye hasta el primer tercio del siglo XX. Las

1. Rivero, Ángel. "España, Portugal y los falsos amigos", *Relaciones Internacionales*, núm. 13, febrero de 2010, págs. 1-18.

dos dictaduras, la de Salazar y Franco, pudieron ignorarse porque tras siglos de conflictos la frontera había quedado definitivamente pacificada. Ya he señalado líneas antes cómo el tratado de Alcañices establece como conquistas aceptadas por Castilla la ocupación militar portuguesa de poblaciones castellanas de la ribera oriental de los ríos Coa y Guadiana. Estas poblaciones siguen siendo portuguesas tras la unión de coronas de 1580 realizada por Felipe II, pero esto no empece que el conflicto con Castilla permanezca en el imaginario portugués y que, como veremos, se multiplique y cree un mito que se mantiene y celebra en nuestros días, por ejemplo en la conmemoración del 1º de diciembre[2]. No puede olvidarse que Portugal tiene un solo vecino Castilla/España y que por tanto su identidad nacional solo puede alimentarse de la afirmación propia y de la diferenciación frente a un único otro colocado junto a él. Es decir, el conflicto de identidades bajo la lógica portuguesa será siempre permanente y esta circunstancia, para entendernos, ha de aceptarse. Por ello vale la pena recordar cómo los españoles sabían esto muy bien en el pasado y ahora lo tienen olvidado. Por ejemplo, en el final mismo del siglo XVI, Baltasar Álamos Barrientos, en el discurso que dirige al recién coronado Felipe III le explica cómo son los portugueses para que se cuide de ellos durante su reinado:

> *"El reino pues de Portugal es un reino de gente vana y soberbia, enemiga del imperio ajeno, y que ha vivido, desde el principio que tuvo nombre su reino, con rey propio y natural, y que se desdeña de parecerle que está sujeto a Castilla, con quien, por la vecindad y aun por haber sido un pequeño miembro de su señorío, vive en antiguas envidias y competencias, acostumbrada a tratar con su rey, como con igual, amarle y respetarle como a padre, y que ahora dicen que les deslumbra el esplendor de tanta majestad, no teniendo ni pudiendo tener, ni sé si siendo justo que tengan los nobles y aun los plebeyos de aquel reino el trato con Vuestra Majestad que tuvieron con sus reyes. Juntase a esto que, aunque se haya acabado la causa de aquellas guerras civiles, no se han acabado las malas voluntades que la eligieron y aprobaron en aborrecimiento del señorío castellano; y removida la plebe, no les faltará cabeza; daño que algunas veces se ha visto en reinos comarcanos, y mayormente siendo nación que ha dado alguna vez el reino contra las leyes de las sucesiones (...). En fin, que, por todos los caminos que se consideraren, se hallará que los portugueses son enemigos de los castellanos, o por lo menos que aborrecen su señorío sobre sí, y que si halla-*

2. Rivero, Ángel. "Internationalism and the Invention of the 1st of December Independence Day in Portugal". *Studies in Ethnicity and Nationalism*, vol. 11, issue 2, October 2011, pp. 214-233.

ren ocasión, a lo menos mientras durare la memoria del primer estado, gustarán de mudar señorío"[3].



Fig. 1. Ciudad Rodrigo, Antonio de Gaver, 1750.

Y en efecto, cuatro décadas más tarde los portugueses se levantaron contra la monarquía de los Austrias españoles para librarse *"del yugo castellano"* y *"restaurar"* su reino con un monarca natural de ellos. El padre Antonio Vieira es buen exponente de esta ideología anti-castellana en su sermón de los *"buenos años"*, predicado en la capilla real de Lisboa el 1º de diciembre de 1642 ante Juan IV de Portugal, el primero de la recién instaurada dinastía de los Braganza. El sermón celebra justamente los dos años transcurrido desde el inicio de la rebelión contra Felipe IV de España (III de Portugal), una guerra que no terminará hasta 1668 con la aceptación por parte de la monarquía española de la independencia de Portugal. Sus elocuentes palabras señalan cómo la Providencia es coautora de esta empresa y explica que el Portugal restaurado demoró en su independencia sesenta años porque hubo de esperarse a la debilidad providencial de Castilla:

> *"Se Portugal se levantara enquanto Castela estava vitoriosa, ou, quando menos, enquanto estava pacífica, segundo o miserável estado em que nos tinham posto, era a empresa mui arriscada, eram os dias críticos e perigosos; mas como a Providência Divina cuidava tão particularmente de nosso bem, por isso ordenou que se dilatasse nossa restauração tanto tempo, e que se esperasse a ocasião oportuna do ano de quarenta, em que Castela estava tão embaraçada com inimigos, tão apertada com guerras de dentro e de fora; para que, na diversão de suas impossibilidades, se lograsse mais segura a nossa resolução. Dilatou-se o remédio, mas segurou-se o perigo. Quando os Filisteus se quiseram levantar contra Sansão, aguar-*

3. Álamos Barrientos, Baltasar. *Discurso político al rey Felipe III al comienzo de su reinado*. Barcelona, Anthropos, 1990. Introducción y notas de Modesto Santos, pp. 21-22.

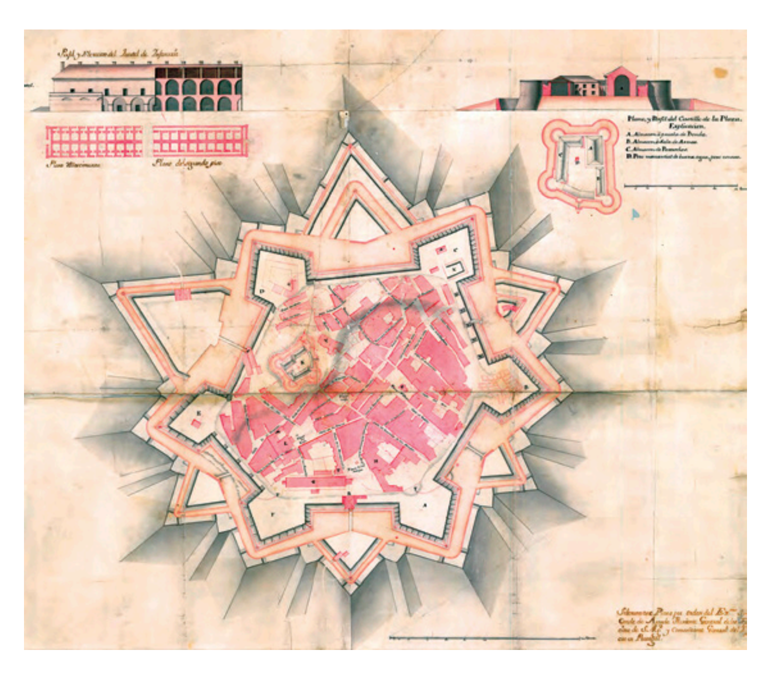


Fig. 2. *Almeida*, Antonio de Gaver, 1763.

daram a que Dalila lhe tivesse presas e atadas as mãos, e então deram sobre ele. Assim o fizeram os Portugueses bem advertidos. Aguardaram a que Catalunha atasse as mãos ao Sansão que os oprimia, e como o tiveram assim embaraçado e preso, então se levantaram contra ele tão oportuna como venturosamente"[4].

Si ya en la Edad Media y en la Moderna la frontera entre ambos países se había ido poblando de fortificaciones, tras la independencia de Portugal este esfuerzo por el control efectivo, militar, del territorio se convirtió en una empresa urgente para ambos países. El legado de dicho esfuerzo es la impresionante red de fortificaciones que salpican la línea que divide a ambos países y que ejemplifica de la mejor manera qué es una frontera (vid. figs.1-3). Pero además, el Portugal restaurado en su independencia reafirmó la tradicional política anti-castellana portuguesa creando una colección de axiomas que se han mantenido casi hasta nuestros días como verdades indiscutibles: 1) que el periodo filipino fue de postración nacional bajo el yugo de Castilla/España; 2) que la alianza inglesa, con el hegemón marítimo, era esencial para la independencia de Portugal; 3) que la preservación del Imperio era la salvaguarda de la soberanía nacional. Esta ideología movilizó la lógica de la construcción de la frontera, el lugar en el que dos Estados se encuentran enfrentados; en detrimento de la raya como espacio de comunicación e intercambio poroso.

Ciertamente, aunque he intentado señalar que ambos conceptos refieren a realidades diversas y hasta contrapuestas en su uso cotidiano presente, esto no es tan obvio si realizamos la genealogía de ambos términos. Pero creo que esta diferenciación se sostiene y que puede ser operacionalizada para mostrar dos maneras diversas de entender el espacio de la separación entre ambos países. De acuerdo con el Diccionario de Autoridades de la RAE (1737) la frontera es *"la raya y término que parte*

4. Vieira, Padre Antonio. *Sermoes*. Lisboa, Ediçoes Vercial, 2014, p. 428.

y divide los reino por estar el uno frontero del otro". Mientras que rayano "es lo que raya o linda con otra cosa o está muy cerca de ella". Esto es, me parece que los fundamental es reservar para frontera la dimensión del enfrentamiento, de dos realidades distintas que se encuentran confrontadas una frente a la otra. Mientras que la raya hace referencia a la proximidad y a la cercanía entre dos realidades diferentes pero próximas al mismo tiempo. Así en relación a esto último, el diccionario cita la autoridad del padre Gerónimo Vogado *"cuya voz convidaba a muchos rayanos a lograr la conveniencia que les daba la cercanía"*.

En suma, frontera nos conduce a la idea de espacio de confrontación; y la raya a la idea de cercanía y proximidad. Además, es importante señalar que la frontera opera entre reinos, unidades políticas soberanas, mientras que la raya hace referencia a una separación menos específica. Según el mismo diccionario, raya hace referencia a *"término, confín o límite de una provincia o región con otra, o la división de su jurisdicción"*. Esto es, la frontera define una separación entre dos cosas completamente diferentes; la raya es lo que separa cosas que forman parte de una unidad más amplia. El matiz no es baladí porque en los desencuentros entre portugueses y españoles ha pesado mucho justamente que la diferenciación entre los dos reinos estaba construida sobre la común pertenencia a un territorio, España, y a la común identidad de unos y otros como españoles. Así en Luís de Camoes cuando en *Os Lusíadas* pinta a los portugueses como *"uma gente fortíssima de Espanha"*[5]; o Almeida Garrett quien al llegar a Alcáçova, en Santarém exclama *"mas esta derradeira e occidental parte da nossa Hespanha é, geologicamente falando, ja tam Africa, tam pouco Europa"*[6]. En definitiva, que si el principio frontera funcionaba en la confrontación Portugal/Castilla como reinos; el de raya aplicaba a las divisiones internas dentro de una común España. El que la unificación de los reinos peninsulares salvo Portugal se identificara en el plano político con España hace que ese matiz ya no nos resulte hoy obvio, pero que la península haya dejado de ser España (y se adjetive ahora de "ibérica") y que los portugueses hayan dejado de identificarse como españoles es algo muy reciente. Eso sí, todavía suscita sus embarazos. La edición que he citado antes de *Os Lusíadas* tiene al final un *"dicionario dos nomes propios"* donde se nos dice *"ESPANHA, Península Ibérica ou Hispânia"*.

La afirmación de Portugal y España como Estados modernos ha venido acompañada de la extensión y hegemonía de la frontera como

5. Camoes, Luís de. *Os Lusíadas*. Porto, Lello, 2000, I. 31., 13.
6. Almeida Garret, Joao-Batista da Silva Leitao. *Viagens na minha terra*, p. 89.

espacio de separación en detrimento de la raya como división porosa entre diferentes semejantes. Pero eso no quiere decir que lo rayano haya desaparecido por completo o que lo haya hecho en un pasado muy remoto, como se podría pensar. He señalado que la lógica de la frontera encuentra su expresión más sobresaliente en el sistema de fortalezas que jalonan de un extremo a otro la divisoria entre los dos países, pero estos testimonios de la confrontación entre dos Estados convivían con un espacio difuso en el que las poblaciones se mezclaban en ausencia de unos límites fijos, inmutables e intrascendibles. Esto significa que en el plano lingüístico el patois y las falas de los lugareños señalaban una cultura intermedia entre ambos países. Del lado portugués la antigua pertenencia al Reino de Castilla y León y el origen castellano de los pueblos situados en la parte oriental de los ríos Coa y Guadiana, unidos al efecto geopolítico de la raya y la condición de enclaves de muchos de ellos explican la pervivencia de "lenguas" como las habladas por los habitantes de Miranda do Douro ("Mirandés" en el reconocimiento "oficial" portugués) o en Barrancos (Barranquenho, como dialecto de origen en el castellano). El mismo fenómeno se contempla en el lado español de la frontera: la pervivencia del portugués en la comarca de Olivenza o en los enclaves de Cedillo y Herrera en la comarca de Alcántara. O las falas de Eljas, Valverde del Fresno y San Martín de Trevejo, en el cacereño valle del Jálama (Xalima) que algunos hacen gallego, otros astur-leonés y otros finalmente un patois mezcla de español y portugués. Todos estos dialectos, que fueron instrumentos de comunicación local y familiar están desapareciendo pese al interés turístico de su conservación, que los hace más visibles que nunca, debido a que la lógica de la exo-socialización propia del Estado moderno[7], la emigración y, sobre todo, la televisión, que han transformado radicalmente la reproducción cultural de estas comunidades.

Otro aspecto particularmente interesante de este espacio rayano en el que se confundían lo español con lo portugués es la historia de los pueblos promiscuos que con el Tratado de Lisboa de 1864 pasaron a ser definitivamente portugueses. Estos pueblos eran la aldea de Cambedo (en la actual *freguesia* de Vilarelho da Raia), la *freguesia* de Soutelinho da Raia y la de Lama de Arcos. En estos pueblos, hasta la implementación del citado tratado, con el que se inicia verdaderamente la creación de una frontera moderna, la raya pasaba por medio del pueblo, de las casas y hasta de las alcobas, y sus habitantes tenían la potestad de ser

7. Gellner, Ernest. *Nations and Nationalism*.Cornell, Cornell University Press, 2009. Introducción de John Breuilly.

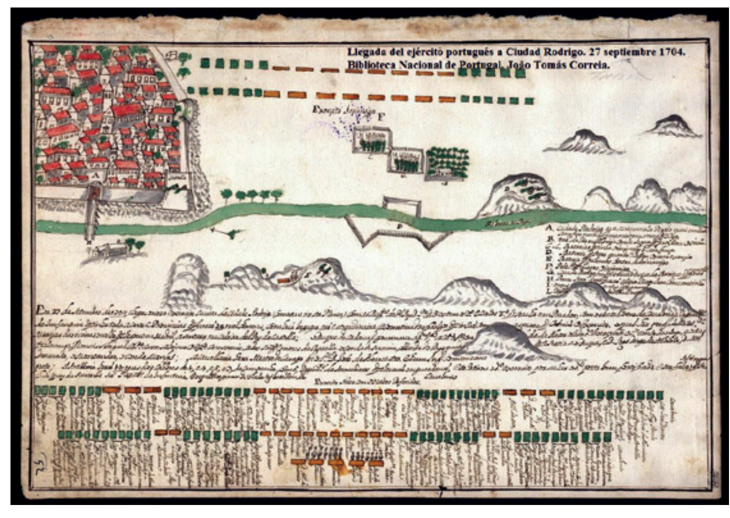


Fig. 3. *Llegada del ejército portugués a Ciudad Rodrigo, 27 de septiembre de 1704*, Biblioteca Nacional de Portugal, Joao Tomás Correia

portugueses o españoles a elección, poniendo la letra P o la letra E en la puerta de sus casas. Cosa que hacían a conveniencia, cambiando de nacionalidad y de letra según su propio interés en relación a impuestos, tasas y, sobre todo, obligaciones militares. Aunque la calificación de promiscuos elicita sugerentes imágenes, la denominación es puramente técnica pues como nos dice el *Diccionario de Autoridades*, promiscuo es lo *"mezclado confusa o indiferentemente"* y *"se toma también por lo que tiene dos sentidos, o se puede usar igualmente de un modo o de otro, por ser equivalentes"*. Vamos, que los pueblos promiscuos eran aquellos que podían ser simultáneamente portugueses y españoles pues allí vivían sus habitantes mezclados y sujetos a jurisdicciones diversas.

Tras la determinación efectiva de la frontera a finales del siglo XIX el único pueblo promiscuo que sobrevive es Rio de Onor/Rihonor en Trás-os-Montes/Zamora, con una minúscula población que no alcanza el centenar de personas, hablantes de una lengua local derivada del viejo leonés. Pero su promiscuidad ya no es la de antaño, porque a todos los efectos son dos pueblos separados por una frontera y no, como en el pasado, una realidad mestiza e indiferenciada situada en la raya[8].

Otro espacio donde lo rayano se manifestaba de manera sobresaliente era en los territorios de la contienda, territorios cuya posesión era disputada desde tiempos inmemoriales por los dos países y que habían llegado a una situación de *modus vivendi* por la que las poblaciones fronterizas los explotaban conjuntamente a través de un elaborado sistema de normas. Aunque los toponímicos contienda subsisten en la denominación local de muchos espacios fronterizos, la de pervivencia más larga fue la dehesa de la contienda de Aroche, Encinasola y Moura (las dos primeras localidades en la provincia de Huelva y última en el Alentejo que compartían un espacio adehesado de 123 kilómetros cuadra-

8. Lois González, "La frontera hispano-lusa en la actualidad: una visión geográfica", *Revista de Historiografía* 23, 2015, pp. 191-214.

dos desde el siglo XIII y que fue finalmente dividido entre los dos países y los tres municipios tras el Tratado de Lisboa de 1864.

Por último, y siendo estos unos pocos ejemplos, ciertamente los más vistosos de los grises de la raya que se mantuvieron hasta la definitiva demarcación de la frontera, está el caso del Coto Mixto, situado hoy día en la provincia de Orense lindando con Trás-os-Montes. Volviendo al diccionario, un coto es una *"dehesa o término cerrado, donde está vedado y defendido el entrar a pastar"* y mixto hace referencia a *"mezclado e incorporado con otra cosa"*. El carácter mixto del coto hacía referencia a su población española y portuguesa, como en los pueblos promiscuos, pero la calificación de coto refería a los privilegios sobresalientes que tenía este territorio y que sus escasos pobladores hacían valer como podían. En la divertida y surrealista descripción de quien nos dice fue su penúltimo presidente, Delfin Modesto Brandón, *"el antiquísimo coto mixto se hallaba constituido con los pueblos de Means, Santiago y Rubiás, cuya población no excedía, allá por los años de 1862 al de 64, de unos mil habitantes, haciendo un cálculo aproximado, puesto que no existía catálogo numérico de su población. Se hallan situados entre las provincias de Orense y Trás-os-Montes en Portugal, limítrofes con el partido judicial de Montealegre, a dos leguas de distancia, y del de Ginzo de Limia (Orense) a unos 16 kilómetros. Su situación topográfica es montañosa, aunque lleva el nombre de Valle de Salas un estrecho llano que existen entre los indicados pueblos y otros más de nacionalidad española, cuya longitud es aproximadamente de diez kilómetros y su latitud no excede de tres, por donde cursa un río (riachuelo) un poco abundante, sin embargo, en peces y buenas truchas"*[9]. El coto disfrutaba de privilegios contributivos, comerciales, judiciales que malamente hacía valer en el cruce de jurisdicciones políticas y eclesiásticas en el que se encontraba. Estos privilegios desaparecieron definitivamente en 1868 cuando la implementación del Tratado de Lisboa entregó el coto a la soberanía española a cambio de los pueblos promiscuos antes citados. En Modesto Brandón puede encontrarse una detallada exposición de su privilegios, sistema de gobierno y funcionamiento de la vida colectiva en el coto. En Herzog se detalla abundante documentación sobre el territorio de la contienda, los pueblos promiscuos y el coto mixto[10]. Por último, una visión idealizada del coto como república montañesa puede verse en García Mañá[11].

9. Modesto Brandón, Delfín. *Interesante historieta del coto mixto con una digresión político-social-religiosa*. La Coruña, Imprenta de "Tierra Gallega", 1907, pp. 4-5.
10. Herzog, Tamar. *Frontiers of Possession: Spain and Portugal in Europe and the Americas*. Cambridge, Harvard University Press, 2015, 400 págs.
11. García Mañá, Luís Manuel. *Couto mixto: unha república esquecida*. Santiago de Com-

En suma, como en el resto de los Estados modernos la lógica de la soberanía territorial ha hecho que las fronteras hayan ido adquiriendo un carácter más cerrado e inflexible. Pero, como acabamos de ver, este proceso se ha demorado largamente en el tiempo y justo cuando parecía haberse completado comienza a desandarse. Antes de la entrada de España y Portugal en la Unión Europea había 13 puestos fronterizos entre los dos países, con sus correspondientes aduanas. Hoy hay formalmente 38, sin aduanas, y proliferan tanto que serán más para cuando se publiquen estas letras. Si contamos las pistas forestales sin asfaltar entonces la cantidad se dispararía[12]. En suma, que las fronteras se retiran y que la raya vuelve a ser un espacio de proximidad y no de confrontación. La idea de España y Portugal como dos países que se dan la espalda es resultado de la afirmación plena en el final del siglo XIX y el principio del siglo XX (puesto que la parte sur de la frontera no comienza a demarcarse sobre el terreno hasta 1926) del principio de soberanía territorial de los Estados, pero es un episodio efímero y superado de la larguísima historia de las relaciones entre los dos países.

Ciertamente sería anacrónico hablar hoy día como el Conde de Campomanes, quien en su *Noticia geográfica del reino y caminos de Portugal*, de 1762, nos decía cosas como *"he dado una idea geográfica de cada una de las seis provincias de Portugal (…) y sus confines con los países fronterizos del resto de España"*; o *"hasta el terremoto del 1º de noviembre de 1755 era la ciudad de Lisboa la más populosa de España"*; o finalmente: *"el cabo de San Vicente, que está en el ángulo de la costa del Algarve, es el punto más occidental de España"*[13] pero sí tiene plena actualidad el reconocimiento por ambas partes de que compartimos un mismo espacio y que por tanto la frontera que nos dividía es hoy el lugar donde nos encontramos, es decir, la raya.

postela, Xeraix, 2005, 200 págs. Fotografías de Xurxo Lobato.

12. Kavanagh, William. "Identidades en la frontera luso-española: permanencias y transformaciones después de Schengen". *Geopolítica(s)*, núm. 1, vol. 2, 2011, págs. 23-50.

13. Rodríguez Campomanes, Pedro. *Noticia geográfica del reyno y caminos de Portugal*. Madrid, Joaquín Ibarra, 1762.

Pilotos de naos, mercaderes y traficantes de esclavos: fortuna y asentamiento de los portugueses en la Triana del siglo XVI

Manuel F. Fernández Chaves
Universidad de Sevilla (España)

Resumen
En este trabajo se analiza la trayectoria secular de varias familias de marineros y pilotos portugueses afincados en Triana en el siglo XVI, y sus estrategias matrimoniales conducentes a la reproducción del capital humano y económico en el que se sustentaba el éxito familiar, así como a sus diversos modos de integración en la sociedad sevillana. Se ofrece una visión secular de la evolución de dichas estrategias de crecimiento e integración, en las que se produce una progresiva evolución por la que los oficios del mar van dejando paso paulatinamente a actividades mercantiles y de especulación con juros y bienes inmuebles, para acabar abandonándose la marinería en cuartas y quintas generaciones, transformándose así una vocación profesional secular que había caracterizado fuertemente a un segmento de la población portuguesa del Quinientos en la ciudad de Sevilla, en un proceso histórico y social común a otras familias y sectores profesionales en el resto de la monarquía.
Palabras clave: Sevilla lusa, portugueses en Sevilla, barroco, cultura ibérica, comercio transatlántico s. XVI - XVII

Abstract
In this paper the author analyses the career of several families of portuguese sailors and pilots who settled down in Triana quarter during the 16th century, and their matrimonial strategies focused on the reproduction of the human and economic capital which based their social success, and their different ways to integrate in the sevillian society. The author shows the secular evolution of those strategies of social and familiar growing and integration, where we can notice a slow evolution by which the maritime professions were becoming less important comparing to mercantile and speculative activities (with real estate or annuities), which led to the fourth and fifth generations to neglect the maritime professions, which had been one of the main features of an important part of the portuguese

Este trabajo ha sido realizado en el marco del I+D Mercados y tratas de esclavos en el Atlántico Ibérico del siglo XVI, HAR2016-78056-P, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España.

Abrevituras empleadas, Archivo General de Indias (AGI), Contratación (C), Escribanía (E), Indiferente General (IG), Justicia (J). Archivo General de Simancas (AGS), Cámara de Castilla, (CC), Expedientes de Hacienda (EH). Archivo Histórico Nacional (AHN), Inquisición (I). Archivo Histórico Provincial de Sevilla (AHPSe), Protocolos Notariales de Sevilal (PNS). Archivo de la Real Parroquia de Santa Ana (ARPSA). Archivo de la Universidad de Sevilla (AUS).

population in the 16th century Seville. This was an historical and social process common to other families and professional sectors in the Spanish Monarchy.
Keywords: *Portuguese in Seville, Baroque, Iberian culture, transatlantic trade 16-17th centuries*

1. Sevilla como destino provisional y definitivo de la emigración portuguesa

Como es bien conocido, Sevilla constituyó un centro inmigratorio de primer orden durante la Edad Moderna. Fue constante la llegada de gentes atraídas por la oferta laboral de la ciudad, las grandes posibilidades de medro al calor de la actividad mercantil desplegada hacia las Indias, el Mediterráneo, Berbería y el Atlántico europeo, el brillo de la nobleza y las autoridades ciudadanas y la importancia de su cabildo Catedral. Si las cosas no funcionaban del todo existía la posibilidad de marchar hacia Indias, algo que hacía más atractiva la ciudad y por ello fue utilizada como un lugar de paso para muchos foráneos, aunque otros consiguieron afincarse para el resto de su vida. En esta inmigración el peso portugués fue muy importante, habida cuenta de la cercanía no sólo física, sino también política y económica de la Monarquía Hispánica y Portugal[1]. Ello era especialmente cierto en el caso del Algarve, cuyos

1. Entre los estudios sobre inmigración portuguesa a la ciudad, pueden verse: de Luxán Meléndez, Santiago. "A colonia portuguesa de Sevilha. Uma ameaça entre a Restauração portuguesa e a conjura de Medina Sidónia?", *Penélope. Fazer e Desfazer a História*, nºs. 9-10, 1993, págs. 127-134. López Martínez, Antonio Luis, *Cruzar la Raya. Portugueses en la Baja Andalucía*, Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, Consejería de la Presidencia, 2011. Díaz Blanco, José Manuel. "La corona y los cargadores portugueses a Indias de Sevilla", en Lorenzana de la Puente, Felipe & Mateos Ascacibar, Francisco J. (coords.), *Iberismo. Las relaciones entre España y Portugal. Historia y tiempo actual: y otros estudios sobre Extremadura*, Llerena, Sociedad Extremeña de

lazos con los puertos del occidente andaluz eran muy estrechos, hasta el punto de que algunos algarvios para obtener un mejor trato de las autoridades españolas preferían declararse "no portugueses" sino del Algarve[2]. Esta cercanía se daba por muchos motivos, entre otros la existencia de una factoría portuguesa itinerante entre El Puerto de Santa María, Málaga y Sevilla, que abastecía las ciudades portuguesas en el Norte de África, pero también el hecho de que los marineros de ambos lados de la frontera compartían y competían por un mismo espacio indivisible, el Atlántico. La compleja interacción mercantil y naval entre ambas regiones las hacía interdependientes[3], y otro tanto puede decirse de los archipiélagos lusos de la Macaronesia, en los que la relación con Sevilla y otros puertos era muy cercana, como evidencia la importación de pastel desde Azores hasta Sevilla[4]. Por todo ello, Sevilla se convirtió

Historia, 2008, págs. 91-104. Díaz Blanco, José Manuel. "El mundo de los comerciantes portugueses: ámbitos domésticos, cultura escrita y negocios globales en el siglo XVII", en Fernández Chaves, Manuel F. & Pérez García, Rafael M. (eds.), *Movilidad y espacios de oportunidad entre Castilla y Portugal en la Edad Moderna*, en prensa. Fernández Chaves, Manuel F. & Pérez García, Rafael M. "La penetración económica portuguesa en la Sevilla del siglo XVI", *Espacio Tiempo y Forma, Serie IV, Historia Moderna*, tomo 25, 2012, págs. 199-222. González Espinosa, Ignacio. "La emigración portuguesa a Castilla en el siglo XVII: del norte de Portugal al Reino de Sevilla", en Lobo de Araújo, María Marta & Pérez Álvarez, María José (coords.). *Do silêncio à ribalta: os resgatados das margens da História (séculos XVI-XIX)*, Braga, Lab2PT, 2015, págs. 261-277. Del mismo autor, "Pautas de movilidad de las familias portuguesas a Sevilla (1600-1615)" en García Fernández, M. (coord.), *Familia, cultura material y formas de poder en la España moderna. III Encuentro de jóvenes investigadores en Historia Moderna*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2016, págs. 131-140.

2. Mateus Ventura, Maria da Graça. "No somos portugueses sino del Algarve", en este mismo volumen. De la misma autora, "João Fernandes. Périplo de um marinheiro entre Vila Nova de Portimão e Santiago de Guayaquil. Ou da importância dos «autos de bienes de difuntos» para a história social" en Mateus Ventura, Maria da Graça (coord.). *A União Ibérica e o Mundo Atlântico*, Lisboa, Edições Colibri,1997, págs 127-162; y también "As arribadas como estratégia de fuga: Algarve, Açores, Antilhas", en Andújar Castillo, Francisco & Ponce Leiva, Pilar (coords). *Debates sobre la corrupción en el mundo ibérico, siglos XVI-XVIII*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2018, págs. 551-568.
3. Rodríguez Lorenzo, Sergio. "El Algarve y la Carrera de Indias. Marginalidad provechosa de un enclave geoestratégico en el corazón del comercio con las Indias de Castilla (siglos XVI-XVII)", *Revista de Historia Naval*, nº 66, 1999, págs. 23-38. Todo ello ya fue apuntado en torno al abastecimiento de las plazas lusas norteafricanas por García Figueras, Tomás, "Los factores portugueses en Andalucía en el siglo XVI", *Archivo hispalense*, nºs. 23-24, 1948, al mismo tiempo que Sancho de Sopranis, Hipólito. "Nuevas noticias sobre la factoría portuguesa de Andalucía", *Archivos del Instituto de Estudios Africanos*, vol. 72, 1964, págs. 65-78, donde se recoge parte de sus aportaciones al tema desde 1943 en la revista *Mauritania*, y culminado por De Mendonça Corte-Real, Manuel. *A feitoria portuguesa de Andaluzia (1500-1532)*, Lisboa, Instituto de Alta Cultura, 1967.
4. Fernández Chaves, Manuel F. "El pastel de las ilhas atlânticas portuguesas y la producción textil en la Andalucía del siglo XVI" Iglesias Rodríguez, Juan José J., Pérez García, Rafael M., Fernández Chaves, Manuel F. (coords.). *Comercio y cultura en la*

también en el lugar desde donde asentarse pero siempre en relación con los espacios atlánticos castellanos y portugueses, especialmente en el caso de los mercaderes, pero también de los capitanes y marineros que hacían posible la vinculación de las rutas marítimas de ambas carreras, de Indias y *da Índia*, y de los espacios arriba mencionados.

En todo este proceso Triana se había convertido en uno de los barrios marineros más activos de la península, y en sus calles se afincaron multitud de profesionales del mar, de todo el orbe católico e incluso de fuera de él. Las profesiones del mar y del río ofrecían una gran demanda laboral que fue cubierta en parte con la participación de expertos mareantes portugueses durante todo el siglo XVI[5], siendo éstos los más numerosos entre los foráneos que participaran en las actividades económicas de todo sesgo relacionadas con el río y el mar durante el siglo XVI y la primera parte del siglo XVII[6], en una larga tradición de interdependencia y trasvase de marinería entre ambas coronas, patente antes, durante y después de la Unión Ibérica[7], en la expansión atlántica en las Indias de Castilla[8] donde los portugueses jugaron un importante

---

Edad Moderna. Actas de la XIII Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna, vol. 2, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2015, págs. 525-538. Del mismo autor, "Antonio Faleiro de Acosta, importador portugués de pastel" en Iglesias Rodríguez, Juan José, & García Bernal, José J. (eds.). *Andalucía en el mundo atlántico moderno. Agentes y escenarios*, Madrid, Sílex, 2016, págs. 59-85. Sánchez-Cid, Francisco J. *La familia del dramaturgo Felipe Godínez: Un clan judeoconverso en la época de la Contrarreforma*, Huelva, Universidad de Huelva, 2016.

5. Gil, Juan. *El exilio portugués en Sevilla. De los Bragança a Magallanes*. Sevilla, Fundación El Monte, 2009. Cfr. también Navarro García, Luis. "La gente de mar en Sevilla en el siglo XVI", *Revista de Historia de América*, nº 67-68, 1969, págs. 1-64. Pérez Mallaína Bueno, Pablo E. "Sevilla, centro de la Carrera de Indias y de la náutica española en el siglo XVI" en *Andalucía y América en el siglo XVI. Actas de las II Jornadas de Andalucía y América*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, CSIC, 1983, t. I, págs. 307-331. Sobre la circulación de noticias del mundo oriental traídas por marinos y viajeros portugueses, Rui Manuel Loureiro, "Ecos portugueses nos impressos hispalenses de Bernardino de Escalante" en este volumen, y del mismo autor, "Sevilla como centro de recogida y tratamiento de información sobre las Indias orientales, 1560-1580" en Iglesias Rodríguez, Juan José, García Bernal, Jaime, Díaz Blanco, José Manuel (eds.). *Andalucía en el mundo atlántico moderno. Ciudades y redes*, Madrid, Sílex, 2018, págs. 439-452.
6. Pérez-Mallaína, Pablo E. *Los hombres del océano*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1992, págs. 61-68. E. Otte, *Sevilla, siglo XVI, materiales para su historia económica*, Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, 2008. González Espinosa, Ignacio. "Portugueses en Sevilla. Sus oficios y profesiones durante el reinado de Felipe II", en Iglesias Rodríguez, Juan José J., Pérez García, Rafael M., Fernández Chaves, Manuel F. (coords.). *Comercio y cultura…*, op. cit., págs. 731-741.
7. Serrano Mangas, Fernando. *La encrucijada portuguesa. Esplendor y quiebra de la Unión Ibérica en las Indias de Castilla (1600-1668)*, Badajoz, Diputación de Badajoz, 1998.
8. Mateus Ventura, Maria da Graça. *Portugueses no descobrimento e conquista da Hispano-América. Viagens e expedições (1492-1557)*, Lisboa, Edições Colibri, 2000.

papel especialmente en la trata negrera[9], y en la constante presencia de marinería y embarcaciones portuguesas en puertos como el de Sevilla[10] y de todo el espectro peninsular e insular atlántico.

2. El caso de la familia Conquero-Ramallo-Madera

El caso que analizamos aquí es el de la configuración de un entramado familiar compuesto por varias sagas de marineros de origen portugués que participan en las grandes empresas atlánticas, desde la Carrera de Indias y la trata negrera, pasando por el tráfico de pastel de las Azores hasta las armazones de pesquería. Aquí apenas podemos entrar en los negocios desarrollados por estas familias, pero sí lo haremos en tanto nos permitan comprender la naturaleza de su asentamiento en Sevilla y la transformación de su propio entorno socioprofesional. Hemos dibujado su evolución hasta 1605, pues no hay espacio para más en este trabajo.

El origen de esta familia estaba en un hombre de mar, Álvaro Conquero, y su mujer, Inés Domínguez, oriundos de Tavira como sus padres respectivos, Juan Conquero y Domingo Alonso[11]. El matrimonio

9. Otte, Enrique & Ruiz-Berruecos, Conchita. “Los portugueses en la trata de esclavos negros de las postrimerías del siglo XVI”, *Moneda y crédito*, nº 85, 1963, págs. 3-40. Vila Vilar, Enriqueta. *Hispanoamérica y el comercio de esclavos*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2014 (reed. de 1977). Mateus Ventura, Maria da Graça. *Negreiros portugueses na rota das Índias de Castela, (1541-1556)*. Edições Colibri, Lisboa, 1999. Pérez García, Rafael M. & Fernández Chaves, Manuel F. “Sevilla y la trata negrera atlántica: envíos de esclavos desde Cabo Verde a la América española, 1569-1579”, en Álvarez Santaló, León Carlos (coord.). *Estudios de Historia Moderna en Homenaje al profesor Antonio García-Baquero*. Universidad de Sevilla, Sevilla, 2009, págs. 597-622. Fernández Chaves, Manuel F. & Pérez García, Rafael M. “Las redes de la trata negrera: mercaderes portugueses y tráfico de esclavos en Sevilla (c. 1560-1580)” en Martín Casares, Aurelia & García Barranco, Margarita (comps.). *La esclavitud negroafricana en la historia de España. Siglos XVI y XVII*, Granada, Comares, 2010, págs. 5-34. Fernández Chaves, Manuel F. “Capital y confianza. Enrique Freire, factor de los tratantes de esclavos portugueses, 1574-1577”, en Fernández Chaves, Manuel F., Pérez García, Rafael M., Perez, Béatrice (dirs.). *Mercaderes y redes mercantiles en la Península Ibérica*, en prensa.

10. Otte, Enrique. *Sevilla, siglo XVI...*, op. cit., passim. Fernández Chaves, Manuel F. & Pérez García, Rafael M. “La penetración económica portuguesa en la Sevilla del siglo XVI», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie IV, Historia Moderna*, nº 25, 2012, págs. 199-222.

11. La información sobre sus padres según una probanza del que sería su nieto político, Rodrigo Madera, ARPSA, caja 159, *Libro de los cofrades de Nuestra Señora Santa Ana de Triana*. “Nº 27. Información de Rodrigo Madera y su mujer Inés Conquera en 11 de noviembre de 1592”. Nadie recordaba el nombre de sus respectivas madres. Sobre esta cofradía, Rodríguez Babío, A. “La religiosidad popular: hermandades y cofradías parroquiales” en Rodríguez Babío, Amparo (coord). *Santa Ana de Triana. Aparato histórico-artístico*, Sevilla, Real Parroquia de Santa Ana de Triana, 2016, págs. 87-114, aquí, págs. 87-90. Cfr. también García de la Concha Delgado, F. “Inquisidores y capitanes de naos: el Hospital y Cofradía de Señora Santa Ana, de Triana (siglos XVI-XVIII)”, en Roda Peña, J. (dir.). *I Simposio sobre hermandades de Sevilla y su provincia*, Sevilla, Fundación Cruzcampo, págs. 45-60.

acabó afincándose en Triana a comienzos de los años 50, pues en 1552 fue bautizado en la parroquia de Santa Ana su hijo Antón (o Antonio, según las fuentes) Conquero[12]. Un familiar homónimo fue Antón o Antonio Conquero, que aparece como maestre en las flotas de Indias desde 1558, y fue posiblemente hermano de Álvaro Conquero. Desconocemos la fecha de su retirada, aunque es probable que en 1576 realizase su última singladura (tabla 1), dejando paso a su sobrino homónimo que en 1577 se examinaba con éxito para ser piloto de Tierra Firme y Santo Domingo[13]. Conocemos una noticia por la que parece que el matrimonio tuvo otro hijo, Juan, que se dedicó a la carrera eclesiástica, entrando como fraile en el convento cartujo de Santa María de las Cuevas[14].

Además de Juan y Antonio Conquero II, el matrimonio formado por Álvaro Conquero e Inés Domínguez tuvo otra hija llamada Catalina Conquero, que según los testigos de una probanza de limpieza de uno de sus nietos, había emigrado desde Tavira junto a sus padres, siendo *"moça de pouca idade"*[15], indicándose en muchos testimonios que *"los Conqueros son de la ciudad de Tavira en el Algarve"*[16]. Según el censo de la ciudad elaborado en 1561, Álvaro Conquero residía en dicho año en Triana en la calle del Peral. En dicho año y padrón aparece también Melchor Váez (llamado indistintamente "Váez" o "Vázquez" en la documentación), viviendo junto a Álvaro Conquero como su yerno, marido de Catalina Conquero[17]. Este Melchor Váez debe ser el Melchor Vázquez que aparece entre los hermanos fundadores de la Cofradía de Mareantes

12. En su examen de piloto en la Casa de la Contratación se presentó una copia de la fe de bautismo en Santa Ana de Triana de 12-V-1552, y declaraba en un documento anterior ser natural de los reinos de Castilla, sin duda por la condición de extranjeros de sus padres. AGI, Contratación, 5780,N.3. Estas copias aparecían frecuentemente en estos exámenes, vid, Navarro García, Luis. "La gente de mar...", op. cit., pág. 16.
13. AGI, C, 5780, N.3, examen terminado el 30-XII-1577.
14. Testificación de Luis Sánchez de Santa Marina, vecino de Tiana, en la que indicaba que una tía suya, Doña Leonor de Ojeda *"conoció a Catalina Conquero... y conoció también a un hermano suyo freile en los Cartujos de las Cuevas de esta ciudad que se decia fray Juan Conquero"*, AHN, I, leg. 1456, exp. 11, "Información de el bachiller Gaspar Ramallo, vezino y natural desta çiudad de Sevilla hechas como para oficial del Santo Offiçio", 1625-1626.
15. AHN, I, leg. 1456, exp. 11, probanza hecha en Tavira, testificación de Beatriz de Jesús vecina de Tavira, de mas de 85 años, que declaró que conoció a Catalina Conquera en Tavira, de la cual decía que hacía más de 50 años que se había marchado a Sevilla.
16. AHN, I, leg. 1456, exp. 11, Probanza hecha en Sevilla, testificación de 2-I-1626 del licenciado Enrique Fernández Flores, presbitero cura que fue de Santa Ana de Triana que ejercía en dicho año de capellán.
17. AGS, EH, leg. 170, f. 533v. Vivía en la misma casa Juan Alfonso, "vecino", posiblemente portugués. Agradezco a Juan Manuel Castillo Rubio que me proporcionase este dato.

de N. S. del Buen Aire, San Pedro y San Andrés en 1556[18], algo que se demuestra por la anotación que aparece junto al siento de su entrada en la cofradía que indica *"fue padre de Gaspar Conquero que se le dio la candela a fojas 37"*[19]. En diciembre de 1557 su suegro Álvaro Conquero ingresaba también como miembro de dicha cofradía[20], en la que constará como piloto en 1565[21], y justo el año de su ingreso en la cofradía aparece Melchor Vázquez en la flota de Tierra Firme a cargo de la nao "La Concepción" de 150 toneladas[22].

Melchor Váez era hijo de Pedro Alonso y de Catalina Váez[23], y era también natural de Tavira. Fruto de su matrimonio con Catalina Conquero fueron al menos cuatro hijos. Uno de ellos fue un niño que se llamó como su abuelo materno, Álvaro Conquero (II), y estuvo como sus familiares dedicado desde muy joven a la marinería, sirviendo por ejemplo en la nao almiranta "Santo Crucifijo" de la flota de Nueva España de 1571 y en el galeón "San Simón", cuyo maestre era su abuelo homónimo (tabla 1), regresando en la flota de galeones de Tierra Firme comandada por Pedro Meléndez en 1572. Falleció en 1573 sin pasar de grumete y marinero, dejando a su madre como heredera de los salarios atrasados que se le debían[24].

Melchor Váez y Catalina Conquero tuvieron también otro hijo llamado Pedro Alonso Conquero, exitoso marinero y hombre de negocios que cruzó el Atlántico en varias ocasiones (tabla 1), a quien ya en 1582 su buena capacidad económica le permitía arrendar una nao para que sirviera de almiranta de la flota de Nueva España, en la que fue como maestre[25]. Maestre y mercader, tuvo problemas con el administrador del almojarifazgo de Tenerife en 1585, que le acusaba de haber carga-

18. Borrego Plá, María del Carmen. "Los hermanos de la cofradía de Mareantes en el siglo XVI" en *Andalucía y América...*, op. cit., t. I, pág. 372.
19. AUS, libro 317, *Libro de la Universidad donde se asienta la gente de la mar cofrades della*, f. 22r.
20. Tenía un hospital y daba culto a la Virgen del Buen Aire, San Pedro y San Andrés. Aunque por las reglas definitivas de 1569 sólo podrían ingresar en la cofradía los maestres, pilotos o dueños de naos de la Carrera de Indias, para la fecha de su ingreso aún este extremo no había sido establecido, cfr. Borrego Plá, María del Carmen. "Los hermanos de la cofradía...", op. cit., p. 384.
21. Borrego Plá, María del Carmen. A*ctas de la Universidad de Mareantes de Sevilla*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1972, p. 269.
22. Chaunu, Pierre & Huguette. *Séville et l'Atlantique (1504-1650)*, París, Librairie Armand Colin, 1954, vol. II, p. 548. En adelante, *Séville*.
23. ARPSA, caja 159, *Libro de los cofrades*... s.f.
24. AGI, C, 920, N.31. Dictó su testamento el 6-I-1573. Quiso ser sepultado en el monasterio de N. S. de la Victoria.
25. AGI, IG, 1952, L.2, f. 293r. Solicitaba en 1584 el sueldo que se le debía, y se ordenó pagarle a razón de 6 reales por mes y tonelada, Madrid, 18-XII-1584.

do mercancías sin licencia del rey, en compañía de los maestres Juan Gallegos y Gaspar de Maya[26], éste último socio del que sería su cuñado Rodrigo Madera, como después veremos. Aparece en la documentación de Indias un Domingo Alonso Conquero que no hemos podido localizar en otras fuentes, y deja de aparecer sustituido por este Pedro Alonso Conquero[27]. No sabemos si fue otro hermano o si este marinero tenía un nombre compuesto. Si era una persona diferente de Pedro Alonso no tenemos más datos que los que refleja la tabla 1, excepto que en 1574 ingresó en la Cofradía de N. S. del Buen Aire[28].

Melchor Váez y Catalina Conquero tuvieron solamente una hija, Inés Conquero, la cual matrimonió en fecha indeterminada, posiblemente a comienzos de los años 80, con Rodrigo Madera, activísimo marinero hijo de Bartolomé Madera y su mujer Beatriz Álvarez[29], oriundo de Ayamonte[30], aunque por el ambiente eminentemente portugués en el que se movió él y sus ascendientes es muy posible que también fuesen de origen luso. Su padre, Bartolomé Madera, había sido capitán de barcos enviados a Indias por uno de los comerciantes portugueses más importantes afincados en Sevilla, Bento Vaez[31]. Inés Conquera aportó una dote de 1.000 ducados[32], cantidad bastante elocuente acerca de la buena posición económica alcanzada por la familia. Parece bastante probable que los cónyuges debían conocerse del ambiente de la marinería de Triana, reforzándose con su entrada en la familia Váez-Conquero la dedicación de la familia a los oficios del mar y la endogamia portuguesa. Al estudiar a Rodrigo Madera nos encontramos con dos problemas. El primero, la homonimia con su hijo, por lo

26. AGI, E, 947A, Melchor López, arrendador de los almojarifazgos de Tenerife y La Palma, sería hallado culpable de haber denunciado improcedentemente a Pedro Alonso Conquero. Melchor López consiguó que el gobernador de la isla le impiedese cargar sin licencia y pago de derechos 300 pipas de vino, pero Conquero recurrió al juez del registro, el licenciado Hurtado de Medina, quien llegó a encarcelar a López para que Conquero pudiese partir.

27. Así lo recogen Huguette y Pierre Chaunu, y así lo hemos comprobado en la documentación, sin haber encontrado más datos, cfr. tabla 1 y AGI, C, 2898.

28. Borrego Plá, María del Carmen. “Los hermanos...”, op. cit., pág. 385.

29. ARPSA, caja 159, Libro de los cofrades... s.f. Los padres de Bartolomé Madera fueron Gonzalo y Guiomar Madera, de los cuales no sabemos si eran portugueses pero vivían según los testigos en Triana, cfr. testificación de Fenrnando Ome, de 60 años.

30. Navarro García, Luis. “La gente de mar...”, op. cit., pág. 22.

31. Sobre el mismo, Fernández Chaves, Manuel F. “La consolidación del capitalismo portugués en Sevilla. Auge, caída y resurgir político del mercader Bento Váez, 1550-1580”, en Iglesias Rodríguez, Juan José, García Bernal, Jaime, Díaz Blanco, José Manuel (eds.). *Andalucía en el mundo atlántico...*, op. cit., págs. 183-238. Este dato en pág. 207, n. 63.

32. AHPSe, PNS, leg. 9359, f. 12r, IPM de Catalina Conquera realizado por Rodrigo Madera, 7-VI-1613.

que en algunos momentos algunas de las realizaciones que llevaron a cabo pueden atribuírseles a ambos, y hemos sido prudentes en este respecto. El segundo, la supuesta longevidad del personaje, pues no parece posible comenzar a hacer singladuras oceánicas en 1554 y estar en activo todavía en los años 20 del siglo XVII. Por ello hemos optado por no llevar más allá de 1605, su trayectoria vital, hasta que podamos deslindar la actividad de padre e hijo.

Aunque tuvo comienzos complicados[33] , Rodrigo Madera cruzó el Atlántico en muchas ocasiones, generalmente en las armadas y flotas de Nueva España y Tierra Firme, y fue maestre de un barco negrero al menos dos ocasiones (en 1570 y en 1574)[34] como en su día el hermano de Álvaro Conquero, Antón Conquero I (tabla 1). Además participó activamente en la Cofradía de Mareantes como su familia política, siendo admitido como hermano en 1562[35], aunque aparece en las actas de la Universidad de Mareantes esporádicamente[36] debido a su presencia casi constante en el mar. En 1577 se examinó con éxito como piloto para Nueva España, el mismo año que su cuñado Antón Conquero II y que su posible pariente Gaspar Madera[37].

Parece que el hijo más joven de Melchor Váez y Catalina Conquero fue Gaspar Conquero, también dedicado a la navegación, especialmente entre Sevilla, Santo Domingo y la Habana. Se formó amparado también en la familia, viajando a Nueva España en una nao de su cuñado Rodrigo Madera, sirviendo como contramaestre, y también aprendió con su abuelo Álvaro Conquero viajando con él a Tierra Firme[38]. Su vida en el mar discurrió por derroteros diferentes a los de sus hermanos al enrolarse en la armada que

33. Los dos primeros barcos en los que consta como maestre en 1554 y 1555 tuvieron problemas graves, uno aportó a Tenerife salvando lo que se pudo y otro se perdió en el canal de Bahamas, llegando finalmente a Cádiz, *Séville*, vol. III, págs. 516 y 532.
34. No sabemos si en 1582 fue también él a Guinea en la nao "N. S. de la Victoria", porque aparece también como maestre de la nao "La María" en dirección a Nueva España, quizás se trate de su hijo homónimo pero no lo podemos asegurar.
35. Borrego Plá, María del Carmen. "Los hermanos de la cofradía…", op. cit., pág. 374.
36. Aparece en 1569, 1570, 1571 (listo con otros hermanos para cargar en febrero de 1572 para la flota de Tierra Firme), 1588, 1589, 1590, 1592, 1595, 1596, 1598, 1599, Borrego Plá, María del Carmen. *Actas*…, op. cit., años correspondientes. Véase también Borrego Plá, María del Carmen. "Los hermanos de la cofradía…", op. cit., págs. 380-381 para la actividad posterior de su hijo Rodrigo Madera "el mozo", que la autora atribuye a su padre.
37. Navarro García, Luis. "La gente de mar…", p. 22. El profesor Navarro anotó "Nadera" en el caso de Gaspar, sin duda por error. Este Gaspar Madera era al parecer oriundo de Sanlúcar de Guadiana, otra población de la raya portuguesa que como Ayamonte servía de primera etapa migratoria de muchos portugueses.
38. AGI, 53B, N.27, examen de piloto de Gaspar Conquero. Es posible que fuese con su hermano Álvaro en la nao "Santo Crucifijo" que se dirigía a Tierra Firme.

se dirigía al estrecho de Magallanes a poblar y fortificar en 1581 comandada por Diego Flores Valdés. Este viaje le granjeó una gran experiencia, y en su examen de piloto esta expedición aparece como uno de los elementos claves para su promoción. Después de la expedición debió pasar tiempo en Brasil pues sólo le encontraremos a comienzos del siglo XVII navegando hacia América, y finalmente parece que abandonó la tradición familiar para marcharse definitivamente, pues antes de 1613 sabemos que ya no vivía en Sevilla y era "vecino del Brasil"[39]. En efecto, un Gaspar Conquero aparece como *"fidalgo da casa real, natural de Triana, piloto que fora do navio "São Nicolau", da armada de D. Diogo Flores de Valdés"*[40]. Aparece en 1609 como *capitão mor* de San Vicente[41], y parece que en 1611 se encargó de levantar el pelourinho de Mogi das Cruzes, en la misma capitanía[42].

3. Negocios comunes en familia

El matrimonio entre Rodrigo Madera e Inés Conquera debió producirse a comienzos de la centuria de los 80, y tuvieron varios hijos entre los que destaca Rodrigo Madera "el mozo" y Catalina Conquera II. El primero ingresó en la cofradía de mareantes de N. S. del Buen Aire en 1582[43] siguiendo las huellas de su padre. Ese mismo año comenzamos a comprobar la colaboración de Rodrigo Madera "el viejo" con sus cuñados Pedro Alonso Conquero y su tío político Antón(io) Conquero. Así en 1582 Rodrigo Madera marchó como maestre de la nao "La María" de 200 toneladas, propiedad de su cuñado Pedro Alonso Conquero, que con 150 quintales de mercurio se dirigía a Nueva españa en dicha flota. Como ya sabemos, el mismo Pedro Alonso Conquero iba en la flota de Nueva España como maestre de la nao almiranta "N. S. de la Rosa", de 650 toneladas, con 450 quintales de mercurio. Junto a ellos también navegaba el tío de Pedro Alonso, Antonio Conquero, maestre de la nao "Santa María de los Reyes", de 200 toneladas, con destino a Campeche[44]. En 1583 Rodrigo Madera regresaba desde Nueva España en la misma flota como maestre del navío "San Cristóbal" de 350 toneladas, propiedad de Gaspar Lorenzo, y Anton(io) Conquero dirigía el "N. S. de los Remedios", de 120 toneladas, desde Santo Domingo[45].

39. AHPSe, PNS, leg. 9359, f. 12r, IPM de Catalina Conquera realizado por Rodrigo Madera, su yerno.
40. Nunes Pereira, Cláudio. *Genealogia tropeira. Santa Catarina, Lages e nordeste do Rio Grande do Sul. Séculos XVII, XVIII e XIX*. Vol. II, pág. 7.
41. Gonçalves Salvador, José. "Os cristãos-novos nas capitanias do Sul (séculos XVI e XVII)" *Revista de História*, vol. 25, nº 51, 1962, pp. 49-86, aquí p. 57.
42. Witter, José Sebastião. "Arrolamento das fontes históricas de Mogi das Cruzes. Estado de São Paulo", *Revista de História*, vol. 25, nº 52, 1962, pp. 493-502, aquí p. 494.
43. Borrego Plá, María del Carmen, "Los hermanos...", op. cit., pág. 386.
44. *Séville*, op. cit., t. III, págs. 308-309.
45. *Séville*, op. cit., t. III, págs. 332-333.

Ya en 1584 en la flota de Tiera Firme fue Pedro Alonso Conquero como maestre de la nao de 150 toneladas "Santa María", mientras que su cuñado Rodrigo Madera se dirigía a Nueva España en la flota comandada por el capitán general Diego de Alcega como maestre de la nao "Santa María" de 200 toneladas, propiedad de su cuñado Pedro Alonso Conquero[46], y de nuevo hacía la misma singladura con Rodrigo Madera su tío político Antonio Conquero, mestre de la nao "San Juan" de 200 toneladas. No debieron retornar como maestres pues no volvemos a encontrarlos hasta la salida de la flota de Nueva España en 1586, Antonio Conquero como maestre de la nao "San Francisco" de 150 tn. y Rodrigo Madera como maestre de la nao "La Madalena" de 300 toneladas con 225 quintales de mercurio, siendo sus fiadores Enrique Méndez, que había sido cajero del patrón del padre de Rodrigo Madera, Bento Váez[47] y se había naturalizado en 1583[48], y Juan Núñez[49]. De nuevo en 1587 encontramos a Rodrigo Madera en la flota de Nueva España como maestre también de "La Magdalena" de 600 toneladas[50], y al año siguiente en la misma flota se embarcaba Pedro Alonso Conquero en la nao de 150 tn. "San Cristóbal" con 225 quintales de mercurio[51]. Un año después, en 1588, Rodrigo Madera y Antonio Conquero estaban construyendo una nao de 400 toneladas en los astilleros de La Habana, solicitando ambos que se les eximiese del pago de derechos de los materiales que necesitaban importar[52]. Aparece al año siguiente en 1589 Rodrigo Madera "el mozo" como maestre de la nao "Santa Catalina" de 150 tn. desde La Habana en la armada de zabras venida de Nueva España con la plata[53].

El último viaje documentado de Antonio Conquero se dio en 1586, no apareciendo ya sino como socio de Rodrigo Madera, sin que después de 1588 tengamos más noticias de él. Por otra parte, las relaciones entre Madera y su cuñado Pedro Alonso Conquero se truncaron con la muerte de éste en el mar en 1589 o 1590 durante el regreso de la flota del general Diego de Cabrera cuando hacía su singladura a bordo de la nao

46. *Séville*, op. cit., t. III, págs. 340-341 y 342-343.
47. Fernández Chaves, Manuel F. "La consolidación…", op. cit., pág. 219.
48. Díaz Blanco, José Manuel, "La corona…", op. cit., pág. 104.
49. Los Chaunu indican que es Enrique "Hernández" (*Séville*, op. cit., págs. 380-381, 389) pero en el documento se lee claramente "Méndez", y también es fiador el capitán y vecino de San Isidro Francisco Espínola, AGI, C, 1083, N.6.
50. *Séville*, op. cit., t. III, págs. 406-407.
51. *Séville*, op. cit., t. III, págs. 416-417.
52. AGI, IG, 1952, L.3, f. 219r-v. Consulta del rey sobre la utilidad de dicha fabricación, Madrid, 24-II-1588. Pedían exención para 200 quintales de hierro *"de toda clavazón"*, 200 quintales de brea, otros 200 de jarcia y otros 50 de estopa. Se les llama "cuñados" aunque por lo que sabemos eran tío político y sobrino.
53. *Séville*, t. III, op. cit., págs. 440-441.

"Esperanza"[54]. A comienzos de la década de los 90 Rodrigo Madera había quedado como el cabeza de familia, pero no era el único marino activo, pues su hijo Rodrigo Madera "el mozo" había tomado el testigo de su actividad, y aparecen viajando juntos en las flotas de Indias, examinándose con éxito Rodrigo Madera "el mozo" en 1605 como piloto de Nueva España, Santo Domingo y La Habana, habiendo servido como marinero y en otros puestos durante más de diez años[55].

Tabla 1. Viajes oceánicos de la familia Conquero-Madera

Año	Maestre	Flota	Embarcación	Destino
1554	Rodrigo Madera	-	Nao "San Juan", propietario Cosme de Buitrón	Santo Domingo-Sevilla
1555	Rodrigo Madera	-	Nao "N. S. de Ayuda"	Santo Domingo-Sevilla
1557	Rodrigo Madera	-	Nao "N. S. de Ayuda"	La Habana-Sevilla
1558	Antonio Conquero	-	Nao "San Antonio"	Cabo Verde, N.E.
1560	Antonio Conquero, propietario*	Suelto	Nao "San Antón"	NE-Sevilla
1561	Bartolomé Madera	-	Nao "Los Tres Reyes Magos"	Santo Domingo-Sevilla
1562	Rodrigo Madera	Nueva España	Nao "N. S. de la Victoria"	NE-Sevilla
1567	Álvaro Conquero	Tierra Firme	Nao "Santiago"	Nombre de Dios
1567	Rodrigo Madera	NE	Nao "N.S. de la Victoria"	NE
1568	Rodrigo Madera	NE	Nao "N.S. de la Victoria"	Cuba
1569	Álvaro Conquero	TF	Nao "Santo Crucifijo"	Tierra Firme
1570	Rodrigo Madera	Navío suelto	Nao "N.S. de la Victoria"	Cabo Verde / Tierra Firme
1570	Álvaro Conquero	TF	Nao "Santo Crucifijo"	Tierra Firme-Sevilla
1572	Rodrigo Madera	NE	Nao "N. S. de la Victoria"	NE, 150 quintales de mercurio
1573	Domingo Alonso Conquero	NE	Nao "San Antonio"	NE, 150 quintales de mercurio
1574	Rodrigo Madera	Suelto	Nao "N. S. de la Victoria"	Cabo Verde/Cartagena
1575	Domingo Alonso Conquero	Suelto	Nao "San Antonio"	Tierra Firme
1576	Rodrigo Madera	NE	Nao "La Trinidad"	Margarita
1576	Antón Conquero	NE	Nao "San Antonio"	NE/Sevilla
1577	Domingo Alonso Conquero	NE	Nao "San Antonio"	Tierra Firme
1577	Rodrigo Madera	NE	Nao "La Trinidad"	NE
1579	Pedro Alonso Conquero	TF	Nao "San Pedro"	TF
1579	Rodrigo Madera	NE	Nao "San Antonio"	NE
1580	Antonio Conquero	NE	Nao N. S. de la Bella	La Habana
1582	Rodrigo Madera	-	N. S. de la Victoria	NE/Cabo Verde
1582	Rodrigo Madera	NE	Nao "La María"	NE

* El maestre era Bartolomé Pérez, y el navío tuvo muchos problemas, aportando a Fayal en 1560, descargando su mercancía en la isla Tercera, *Séville*, t. II, p. 598.

54. AHPSe, PNS, leg. 9302, f. 112r, 12-VI-1598. Probanza hecha ante escribano por Catalina Conquera.
55. AGI,C,54A,N.2.

1582	Pedro Alonso Conquero	NE	Nao "N. S. de la Rosa"	NE
1582	Antonio Conquero	NE	Nao "Sta Mª de los Reyes"	Campeche
1583	Rodrigo Madera	NE	Nao "San Cristóbal"	NE-Sevilla
1583	Antonio Conquero	NE	Nao "N. S. de los Remedios"	Santo Domingo-Sevilla
1584	Pedro Alonso Conquero	TF	Nao "Santa María"	TF
1584	Rodrigo Madera	NE	Nao "Santa María"	NE
1584	Antonio Conquero	NE	Nao "San Juan"	NE
1586	Antonio Conquero	NE	Nao "San Francisco"	NE
1586	Rodrigo Madera	NE	Nao "La Magdalena"	NE
1587	Rodrigo Madera	NE	Nao "La Magdalena"	NE
1588	Pedro Alonso Conquero	NE	Nao "San Cristóbal"	NE
1589	Rodrigo Madera "el mozo"	-	Nao "Santa Catalina"	La Habana-Sevilla
1590	Rodrigo Madera	NE	Nao "Santa Catalina"	La Habana
1591	Rodrigo Madera	NE	Nao "San Antonio"	La Habana-Sevilla
1593	Rodrigo Madera "el mozo"	NE	Nao "N. S. de la Concepción"	NE
1593	Rodrigo Madera	NE	Nao "El Espíritu Santo"	NE
1593	Gaspar Madera	NE	Nao "La Santísima Trinidad"	NE
1595	Rodrigo Madera	NE	Nao "El espíritu Santo	NE-Sevilla
1595	Rodrigo Madera "el mozo"	NE	Nao "N. S. de la Concepción"	NE-Sevilla
1597	Juan Zarco de Maya, propietario Rodrigo Madera	NE	Nao "El Espíritu Santo"	NE
1597	Esteban Falero, propietario Rodrigo Madera	NE	Nao "San Vicente"	NE
1598	Juan Zarco de Maya, propietario Rodrigo Madera	NE	Nao "El Espíritu Santo"	NE-Sevilla
1600	Juan Zarco de Maya, propietario Rodrigo Madera	NE	Nao "La María de San Vicente"	NE
1601	Juan Zarco de Maya, propietario Rodrigo Madera	NE	Nao "La Misericordia"	NE-Sevilla
1602	Gaspar Conquero	NE	Nao "N. S. de San Vicente"	NE
1603	Rodrigo Madera "el mozo"	NE	Nao "N. S. del Rosario"	NE
1603	Juan Zarco de Maya, fiador Rodrigo Madera	NE	Nao "N. S. de la Candelaria"	NE
1604	Gaspar Conquero	NE	Nao capitana de la flota "San Roque"	NE
1605	Luis Ortiz, fiador Rodrigo Madera entre otros	NE	Nao "N. S. de Juncal"	NE
1605	Martín Montebernardo, fiador, Rodrigo Madera entre otros	NE	"N. S. de los Remedios"	NE
1605	Gaspar de Maya, fiador Rodrigo Madera entre otros	NE	"N. S. de la Encarnación"	NE

Fuente: *Séville*: T. III, págs. 516-517, 532-533, 558-559, 590-591. T. IV, pp. 16-17, 32-33, 98-99, 100-101, 122-123, 128-129, 140-141, 152-153, 166-167, 184-185, 194-195, 208-209, 222-223, 232-233, 236-237, 245-247, 262-265, 276-277, 332-333, 340-341, 342-343, 380-381, 406-407, 416-417, 454-455, 470-471, 506-507, 556-557. T. IV, págs. 34-37, 66-67, 92-93, 130-131, 136-137, 156-157.

4. Ampliación de la familia y nuevos negocios

La primera pérdida de la familia había sido la de Melchor Váez, al menos antes de 1573, en que su esposa era heredera de los bienes de su hijo Álvaro Conquero II. En dicho año ya estaba casada con el que sería su segundo marido, Simón Rodríguez Tejera, otro hijo de la emigración portuguesa *"que se fue siendo mancebo para Sevilla"* oriundo de la villa de Santa Cruz en Madeira[56], aunque alguno de los testigos sevillanos de una de las probanzas que utilizamos consideraba que era de la isla Tercera[57], y la mayoría declaraba no haberlo conocido. Debió dedicarse también a la marinería pues se le denomina *"capitán"*[58]. De este matrimonio nació Juliana María Conquera Conquero, la cual se casaría en 1588 con el capitán Gaspar Ramallo, mercader de pastel de las Azores cuya dedicación reforzaba también los vínculos portugueses de la familia al tiempo que diversificaba, sin salir de la actividad marítima, las actividades económicas de sus miembros. El matrimonio tuvo lugar en 1588, recibiendo Gaspar Ramallo 650 ducados de dote[59], mientras que éste hacía un inventario de bienes en el que declaraba poseer libres de deudas ni cargas hipotecarias la importante cantidad de 5.664 ducados (62.306 rsp.), distribuidos de la siguiente manera[60]:

Tabla 2. Inventario de bienes de Gaspar Ramallo, 1588

Tipo de bien	Valor en reales de plata	Descripción
Vajilla de plata	2.766	- Dos candeleros de plata: 500 rsp. - Una fuente llana de plata: 500 rsp. - Dos tazas de plata doradas una grande y otra mediana que vale 550 rsp. y hechura. -Dos jarros de plata uno dorado y otro blanco que valen 550 rsp. y hechura. - Un salero de plata dorado que vale 200 rsp. y hechura. - Una salvilla y una caldereta de plata que vale 286 reales. - Un cubilete de palta dorado que vale 100 rsp. y hechura. - Seis cucharas de plata que valen 80 rsp. y hechura.
Joyas	3.450	- Una cadena de oro con su agnus dei que vle 880 reales de oro peso y hechura. - Una cadena de oro con su agnus dei: 660 reales de oro peso y hechura. - Unos corales con ua cruz y extremos de oro: 1.100 rsp. - Una cruz de esmeraldas: 400 rsp. -Cinco sortijas de oro con diversas piedras que valen 500 rsp.

56. AHN, I, leg. 1456, exp. 11, Probanza hecha en Funchal, testificación del mareante Pedro Fernandes
57. AHN, I, leg. 1456, exp. 11, Probanza hecha en Sevilla, testificación del carpintero de ribera Benito Sánchez.
58. AHPSe, PNS, leg. 9253, f. 370r. Aparece un Simón Rodríguez, portugués, como maestre de un patache que en 1564 en la flota de Pedro de las Roelas desvió un batel a la altura de Vilanova de Portimão, AGI, J, 873, N.1.
59. AHPSe, PNS, leg. 9359, f. 12r, IPM de Catalina Conquera realizado por Rodrigo Madera, 7-VI-1613.
60. AHPSe, PNS, leg. 9253, f. 370r, 1-IV-1588. Javier Sánchez-Cid fue quien me indicó la existencia de este documento. Conste mi gratitud.

Mobiliario, ropa, cueros y demás alhajas de la casa	4.000	-
Cama	1.200	Una cama de campo de paño azul con la madera
Dinero líquido	38.500	3.500 ducados en moneda de escudos de oro
Esclavos	3.000	Una esclava y un esclavo negros de 15 años, Isabel y Antonio
Guarniciones de espadas en blanco	2.000	-
Juros	4.400	La mitad de un juro sobre el Almojarifazgo de Indias dado en Madrid a 10-VI-1587.
Deudas a favor	10	Del rédito del juro anterior.
Beneficios operaciones comerciales	2.200	Valor de aceite enviado de Sevilla a Madeira en el navío "Santiago".

Fuente: AHPSe, PNS, leg. 9253, f. 370r.

Fueron testigos de la puesta ante notario de los bienes el hermanastro de Juliana María, Pedro Alonso Conquero, y el marido de su otra hermanastra Inés Conquera, Rodrigo Madera. Gaspar Ramallo era sin duda un hombre rico, cuyo mayor activo era precisamente la liquidez, y su enlace con Juliana María Conquero no era sólo por la riqueza de la novia, sino también por el hecho de entrar en el seno de una familia de navegantes de origen portugués que habían destacado en la Carrera de Indias.

5. Gaspar Ramallo y el tráfico de pastel azoriano

Gaspar Ramallo era un joven mercader que llegó a comienzos de los años 70 a Sevilla proveniente de la isla de Fayal, y sabemos por una testificación que dio en 1577 que tenía 22 años en aquel entonces[61]. En 1586, un par de años antes de casarse con Juliana María Conquero había hecho información de su naturaleza por la que se indicaba que llevaba 16 años en Sevilla, por lo que debía haber llegado a la ciudad con unos 15 años[62]. Tenía un hermano, Antonio, que residía en Tercera en 1577, aunque en los años 90 aparece como vecino de Punta Delgada en San Miguel. El tío de ambos, Manuel Ramallo, era vecino de Lisboa, y se desplazaba continuamente, estando en Tercera, Lisboa o Sevilla según les conviniese[63]. Otro tío, Francisco Ramallo, vivía en Relva, en la isla de San Miguel, y también era socio de su sobrino Gaspar[64]. Éste comenzó a trabajar como agente de sus tíos y hermano en Sevilla a la sombra de los grandes importado-

61. AHPSe, PNS, leg. 9215, f. 607r.
62. AGS CC, libro de información 328, f. 119r-v, donde se indica que Gaspar Ramallo, era un portugués que llevaba en Sevilla 16 años en 1586.
63. Presente en Sevilla en septiembre de 1577, pero ausente ya al mes siguiente, AHPSe, PNS, leg. 9216, f. 155, 293v. En una escritura se le considera vecino de Tercera, AHPSe, PNS, leg. 10730, f. 312r, 5-VI-1576.
64. Sobre la actividad de Gaspar Ramallo y sus familiares, Sánchez-Cid, Francisco J. *La familia*... op. cit., págs. 167-169, 296-297.

res de pastel del momento, Gaspar Fernández Rubio y Antonio Faleiro de Acosta, casado con una hija de Bento Váez, Gracia[65]. La actividad de estos mercaderes se complementaba con la sus socios Manuel Jorge de Acuña, Simón López de Lima y otros, que trabajaban entre las Azores, Lisboa y Sevilla, y tenía muchas ramificaciones, pues el pastel azoriano se distribuía al interior de Andalucía y el sur de Castilla para la industria textil, y con él también cargas de pescado como cazón, que servían para cubrir la demanda interior y como complemento económico de la actividad comercial y de distribución interior de estos mercaderes, en un proceso complejo magistralmente analizado por Javier Sánchez-Cid[66].

La desaparición de los grandes importadores de pastel de Sevilla, primero Gaspar Fernández Rubio y después de Antonio Faleiro en torno a 1583-1584[67] dejó un campo abierto para Gaspar Ramallo, de manera que para 1588, año en que se casaba con Juliana María Conquero se había convertido *"en la figura capital del negocio de los tintes en Sevilla"*[68], naturalizándose como castellano en 1589[69] y cerrando así un primer ciclo exitoso de integración social y negocios, practicando un oligolopolio de la importación de pastel junto a otros dos portugueses, Francisco Gomes y Baltasar Brun Silveira, y aunque a finales de siglo aparecen otros importadores como el flamenco Aníbal Ripet, éstos no parecen amenazar su predominio. De su boda con Juliana María Conquero nacieron varios hijos, entre los que destacan Gaspar Ramallo II, que sería bachiller, y Laureana María (nacida en 1602)[70].

Gaspar Ramallo era el más alejado de la familia Conquero-Madera tanto por origen geográfico como por su dedicación profesional. Sabemos que los Ramallo no eran originalmente de las Azores gracias a una información de limpieza que Gaspar y su hermano Antonio Ramallo hicieron a finales del siglo XVI. Dicha información se efectuó en el concejo de "Duelha" u "Ovelha" muy próximo a la localidad de Amarante en 1595, donde los testigos establecieron su genealogía en la que no se contaba con ninguna *"generación ni liga de judíos ni de cristianos nuevos ni moros ni negros ni de mas generación ni que fuese preso ni penitenciado por la Santa Inquisición ni fueron traidores a la corona real"*, siendo además *"personas*

65. Sobre Antonio Faleiro, Fernández Chaves. Manuel F. "Antonio Faleiro, mercader portugués de pastel", op. cit.
66. Sánchez-Cid, Francisco J. *La familia...*, op. cit., págs. 95-116 y las páginas citadas anteriormente.
67. Fernández Chaves. Manuel F. "Antonio Faleiro, mercader portugués de pastel", op. cit.
68. Sánchez-Cid, Francisco J. *La familia...*, op. cit., pág. 167.
69. Díaz Blanco, José Manuel, "La corona...", op. cit., pág. 104.
70. ARPSA, libro índice de Bautismos B-I, correspondiente a dicho año.

nobles", especialmente el padre de ambos, Andrés González, de quien se decía que *"por su persona tiene servido al rey nuestro señor trece años de juez ordinario y de los huérfanos y hoy dia es uno de los seis hombres de la cámara y gobierno de la tierra"*[71]. Esta probanza debió servir para que Gaspar Ramallo pudiese entrar en el Santo Oficio como familiar en torno a 1597, que es cuando se traduce al castellano y se protocoliza la probanza indicada. El éxito económico de Gaspar Ramallo pedía una confirmación de éxito social, que si comenzaba por la familiatura del Santo Oficio, culminaba en su acuerdo con el arzobispado para poder enterrarse en la iglesia de Santa Ana. Allí adquirió el derecho de enterrarse para él y sus sucesores de *"una bóveda y entierro que es dentro de la dicha iglesia y capilla mayor della en la peana del altar mayor que esta junto y linde a otro e cañón boveda y entierro que esta a la entrada de la sacristía de la dicha iglesia a la parte de donde se dice la Epístola que es segundo entierro saliendo de la sacristía a el altar mayor"* a cambio de 3.000 rsp[72]. Dicho enterramiento fue presidido por un retablo con una pintura central dedicada a la Virgen del Rosario, un altorrelieve de Dios Padre sobre la misma, y tres pinturas a cada lado que representaban, entre otros, a San Antonio de Padua y San Gonzalo de Amarante[73], precisamente el santo patrón de la villa cabeza de partido de la freguesía de donde era natural. Sabemos que Gaspar Ramallo entró como familiar[74] por la probanza que su hijo, el bachiller Gaspar Ramallo, realizó para entrar como oficial en el tribunal de la Inquisición de Sevilla. Por ella desfilan sobre todo clérigos, personal del tribunal inquisitorial y otros vecinos de Triana, que confirman lo que sabemos de la familia Conquero, pero que nada dicen de los ascendientes de Gaspar

71. AHPSe, PNS, leg. 9298, f. 557r, probanza efectuada el 13-I-1595 y presentada en Sevilla ante el teniente de Asistente de la ciudad el doctor el doctor Francisco de Castañeda el 16-IX-1597.
72. APHSe, PNS, leg. 9303, f. 337r, 7-IX-1598, la licencia del provisor para tal enterramiento fue concedida en 14-VIII-1598. Da noticia de este enterramiento Justino Matute y Gaviria pero llevándolo a 1605, año en el que seguramente se terminó de acondicionar el enterramiento, pero no el de la concesión, y esa fecha ha sido seguida por la historiografía.
73. Herrera García, Francisco J. "Al servicio del culto, la devoción y el ornato: retablos y mobiliario lutúrgico en la Iglesia de Santa Ana", en Rodríguez Babío, Amparo. *Aparato histórico-artístico...*, op. cit., págs. 474-487, aquí, pág. 477. Cfr. también Quiles García, Fernando. "Sevilla portuguesa y barroca", en este mismo volumen.
74. Aunque desde 1575 los extranjeros no podían entrar como familiares en el Santo Oficio, esto podía dispensarse, y Ramallo ya estaba naturalizado, cfr. Cerrillo Cruz, Gonzalo. "Aproximación al estatuto jurídico de los familiares de la Inquisición española", *Manuscrits*, nº 17, 1999, págs. 141-158, aquí, pág. 148. Al contrario, el Santo Oficio portugués no puso trabas a la presencia de extranjeros entre sus filas salvo en el periodo posterior a 1640, aboliendo más tarde dicha prohibición, cfr. López-Salazar Codes, Ana Isabel. "La cuestión de la naturaleza de los ministros del Santo Oficio portugués. De las disposiciones legislativas a la práctica cotidiana", *Hispania*, vol. LXXI, nº 239, págs. 691-714.

Ramallo, hablando sólo de su origen, que unos cifran en un lugar llamado "Ramallo", otros en Tercera y otros, más informados, en un lugar cerca de Oporto. Para saber algo sobre sus progenitores los Inquisidores de Sevilla tuvieron que pedir información a sus colegas de Coimbra que respondieron a la petición con diligencia[75], y que abordaremos en el siguiente punto.

La construcción de una imagen social no distrajo la colaboración de Gaspar Ramallo con su concuñado Rodrigo Madera. Al fallecer Pedro Alonso Conquero parece que se estrecharon los lazos entre Rodrigo Madera y Ramallo. Así, aparece Rodrigo Madera de nuevo como maestre de la nao "Santa Catalina" en 1590 en la flota de Nueva España con destino a La Habana, volviendo a dicha ciudad en la misma flota con la nao de 180 tn. "San Antonio" en 1591[76]. Sus fiadores fueron de nuevo Enrique Méndez y ahora también su concuñado Gaspar Ramallo[77]. De nuevo en 1593 aparecen como fiadores de Rodrigo Madera "el viejo" su concuñado Gaspar Ramallo y de nuevo Enrique Méndez[78], diciendo los testigos de ambos que Ramallo y Méndez eran ricos y poseían más de 10.000 ducados en inmuebles, esclavos, etc.[79]. Viajó también en esta flota su hijo, Rodrigo Madera "el mozo" con la nao "N. S. de la Concepción" de 350 toneladas[80], regresando ambos en 1595[81]. En ese mismo año hizo su singladura en la armada de Nueva España Gaspar Madera, relacionado como hemos dicho con Rodrigo Madera "el viejo" de forma muy cercana, siendo sus fiadores Gaspar Ramallo, el mismo Rodrigo Madera y otro marino experto, Gaspar de Maya[82]. De nuevo encontraremos a Gaspar Ramallo como fiador junto a Alonso de Cuenca de Rodrigo Madera "el mozo", que partía en 1603 para Nueva España con la nao "N. S. del Rosario"[83].

A finales del siglo Rodrigo Madera comienza a delegar en otros maestres los viajes y se concentra en ampliar sus negocios desde Sevilla, asumiendo cada vez más el rol de fiador y dueño de los barcos (tabla 1). La

75. Sobre esta cooperación entre ministros de ambas inquisiciones, López-Salazar Codes, Ana Isabel. "La relación entre las Inquisiciones de España y Portugal en los siglos XVI y XVII: objetivos, estrategias y tensiones", *Espacio, Tiempo y Forma, Serie IV. Historia Moderna*, t. 25, 2012, págs. 223-252.
76. *Séville*, op. cit., t. III, págs. 454-455 y 470-471.
77. AGI, C, 1091, N.2. Uno de los testigos aclaraba que Méndez tenía 10.000 ducados en bienes inmuebles y otros 30.000 del producto de sus negocios. Ramallo aparece como vecino en Santa María la Mayor y Méndez en San Isidro.
78. *Séville*, op. cit., t. III, pág. 506-507, 515.
79. AGI, C, 1100, N.6,
80. *Séville*, op. cit., t. III, pág. 506-507.
81. *Séville*, op. cit., t. III, págs. 556-557.
82. *Séville*, op. cit., t. III, págs. 504-505, 514.
83. AGI, C, 1142,N.7.

vinculación con el rico mercader de pastel Garpar Ramallo reconectaba a Rodrigo Madera con el mundo de los importadores de pastel al que ya perteneciera su padre al trabajar para Bento Vaez, y parece claro que para estos mercaderes la unión con los capitanes y maestres portugueses era también muy necesaria, tanto como para pensar en un matrimonio que reforzase sus alianzas. Ello era muy evidente pues Gaspar Ramallo fletaba constantemente barcos para ir a las Azores y regresar, haciendo además armazones de pesquería que se dirigían a Cabo Blanco a explotar los extensos cardúmenes del banco sahariano de cazón, pargos y lisas[84]. Ramallo y Madera fueron socios en ambos negocios fletando juntos carabelas con destino a Fayal para buscar pastel o con destino a la pesquería de pargos en Cabo Blanco, compartiendo gastos y ganancias a la mitad[85]. Además, ambos se introdujeron en el negocio de la compra y venta de juros, de manera que en 1598 Gaspar Ramallo había comprado un tributo al quitar de 113.636 mrs. anuales impuesto sobre un tributo del conde de Castellar por 1.865.000 mrs., declarando que los 5.000 ducados que tuvo que poner para adquirirlo fueron en realidad dinero cedido por Rodrigo Madera, quien sería su veredadero titular, actuando Ramallo sólo de testaferro[86]. Ese mismo año Catalina Conquero compraba otro tributo sobre unas casas en Triana con dinero de Ramallo que ponía en su cabeza, mientras que Ramallo compró para Catalina Conquero otro tributo impuesto sobre un juro sobre los almojarifazgos de unos terceros por 800 ducados, que les había dado Rodrigo Madera[87]. Todos estos negocios los llevaron adelante en familia con su suegra, cuyo inventario de bienes hacía en 1613 Rodrigo Madera como efectivo cabeza de familia[88].

6. ¿Un sesgo de conversos?

Nada se puede decir en contrario de la condición de cristianos viejos de los miembros de esta familia, aunque como es habitual en estos casos hay algunos indicios de lo contrario. Parece claro que al menos los Ramallo eran cristianos nuevos, como afirma Javier Sánchez-Cid[89]. Es precisamente sobre esta parte de la familia sobre la que se dan algunas dudas sobre

84. Sobre este tema, Santana Pérez, Juan Manuel & Santana Pérez, Germán. *La pesca en el banco sahariano. Siglos XVII y XVIII*, Madrid, Los libros de la Catarata, 2014.
85. AHPSe, PNS, leg. 9298, f. 558r, el flete con el barco cargado a la ida *"con todo lo que quepa"* costó 7.000 rsp, mientras que el flete de la pesquería de pargos costó 3.600 rsp, AHPSe, PNS, leg. 9300, f. 430r, marzo de 1598.
86. AHPSe, PNS, leg. 9301, f. 658r, 18-V-1598. Se había comprado el tributo de Pedro de Retana, Pedro de Allo y consortes.
87. AHPSe, PNS, leg. 9301, f. 1048r y 1048v, 11-VII-1598. ARPSA, libro índice de bautismos B-I.
88. AHPSe, PNS, leg. 9359, f. 12r, 7-VI-1613.
89. Sánchez-Cid, Francisco J. *La familia...*, op. cit., págs. 296-297.

su condición de cristianos viejos. Sobre Gaspar Ramallo II varios testigos llegan a decir que ha de ser limpio porque en caso contrario su padre no sería del Santo Oficio, prueba esta bastante elocuente y que suponía un elemento disuasorio a cualquier otra indagación. Otros testigos añadían como prueba suficiente a la condición de familiar de Gaspar Ramallo el hecho de que su hija Juliana María se había casado con Juan de Contreras, secretario del Santo Oficio, y esto se hacía extensivo a los Conqueros, pues *"juzga este testigo que seran limpios los padres de la dicha doña Juliana Maria y abuelos maternos del pretendiente"*[90]. Contreras había pasado además por las pruebas de limpieza de la cofradía de Santa Ana, con lo que había probado dos veces su limpieza, y en estas pruebas también se examinó a su mujer[91]. Estos actos positivos eran suficientes como prueba de limpieza pues *"era clave entrar en la Inquisición, porque se lograba el tan ansiado y ya casi indiscutible certificado de pureza sanguínea. Y una vez ingresada una persona, el efecto colateral era enorme, extendiéndose a todos sus parientes así paternos como maternos, los cuales quedaban obligatoria e inmediatamente purificados genealógicamente. Era un bálsamo milagroso que se expandía como una mancha de aceite"*[92].

La única nota claramente disonante de la monótona confirmación de los testigos de la limpieza de los Ramallo la daba el carpintero de ribera Benito Sánchez, que indicaba que *"este testigo estando labrando en una carabela del dicho capitán Gaspar Ramallo se ofreció que los marineros que estaban en la dicha carabela con ocasión que no les habían enviado de comer de casa del dicho Gaspar Ramallo y ser la una del día lo trataron de bellaco judío y este testigo les reprehendió sobre ello y les dijo que mentían y ansí callaron y no dijeron otra cosa y este testigo lo tiene por mentira..."*. Un simple insulto o habladurías, pero que acabaron igualmente en una testificación ante los inquisidores, y nosotros sabemos que los Ramallo eran de familia conversa. Es un testimonio aislado que se une a otro tomado en Duelha, que nos habla de lo dirigidas que estaban estas deposiciones, cuando un testigo indicaba que *"ontem lhe dicera hum homem por nome Antonio Ramalho que avia de vir dar hum testemunho de hum homen que estava em Sevilha mas que lhe não dicera outra palabra mais nem lhe falara em materia algum particular e nem elle nem pessoa outra alguma lhe dicera que dicese ou deixasse de dizer*

90. Testificación del licenciado Francisco de Aguilar, cura y clérigo de Santa Ana. AHN, I, leg. 1456, exp. 11.
91. AHN, I, leg. 1456, exp. 11.
92. Soria Mesa, Enrique. *La realidad tras el espejo. Ascenso social y limpieza de sangre en la España de Felipe II*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2016, pág. 65, al hablar de las familiaturas.

mais ou menos do que soubesse e fosse perguntado"[93]. Por todo ello, parece claro que el hecho de que los Ramallo podían tener un trasfondo cristiano nuevo era algo que muchos podían saber o sospechar. A ello se une en la probanza de Gaspar Ramallo II que cuando se habla de la familia de su abuelo Simón Rodriguez Tejera, ningún testigo en Madeira menciona a sus ascendientes por línea de su padre, Sebastián Gil, y de la línea materna se habla de su abuelo Lorenço Roiz Teixeira, sin que sepamos quién era la abuela. Sólo se habla de su madre y sus antepasados, todos Teixeiras, directamente emparentados según un blasón y cota de armas de Belchor Roiz Teixeira, pariente en cuarto grado de Juliana María Conquera, de los capitanes de Machico. Concretamente el bisabuelo de Juliana María, João Roiz "o Gordo" había sido pariente directo del primer capitán, Tristão Vaz Teixeira[94], y por tanto *"poseía mucha hacienda de raíz en esta capitanía que era hombre noble, que la descendencia de él tiene por de generación y sangre noble"*[95]. Se aportó en la probanza una copia extracto del blasón de armas de Gaspar Roiz Teixeira (el original era de 1535), hermano de Simón Rodríguez Tejera, padre de Juliana, en la que se dice que la línea de los Teixeiras eran *"neste reyno fidalgos de cota darmas"*. Toda esta hidalguía casa mal con las enormes lagunas que hay en una genealogía tan noble como se pretendía, y además hay que considerar que toda la probanza hecha en Madeira está precedida de dos disculpas. La primera, la del propio Gaspar Ramallo II, que en una carta a los Inquisidores informa de que ha pedido la realización de las probanzas en la villa de Santa Cruz aunque *"toda esta parte está bastantemente probado con las informaciones que mi padre Gaspar Ramallo fue familiar del santo Oficio, que están en el consejo de la Inquisición"*, añadiendo que *"si no se hallan, hago información"*[96], debiendo estar tranquilo Gaspar Ramallo II sobre el particular porque le habían precedido las pruebas de *"Doña Laureana, mujer del señor Juan de Contreras hermana de este pretendiente"* para que Contreras ingresara en el Santo Oficio, realizadas en 1618[97]. Pero la primera disculpa es aún más inquietante, pues los inquisidores en Madeira informaban de que no había apenas noticias del *"Bacharel Gaspar Ramalho... por aver nesta ilha mui poucas pessoas velhas livres de raça..."*, toda una indicación clara de lo problemático del asunto en Madeira, que excusaba lo parcial de las informaciones recogidas.

93. Testimonio de Francisco Manuel, cristiano viejo, vecino de São Vicenço. AHN, I, leg. 1456, exp. 11.
94. AHN, I, leg. 1456, exp. 11, testificación de Belchor Roiz Teixeira.
95. Ibíd, testificación de Luis Gomes de Alvelho, procurador del número de Machico en Santa Cruz.
96. Ibíd.
97. AHN, I, leg. 1475, exp. 2.

La integración de Álvaro Conquero y su yerno en Triana tuvo como piedra de toque su inclusión en la Cofradía de Mareantes, siendo Melchor Váez nada menos que uno de sus fundadores. Ello señala claramente el momento expansivo y de apertura de la navegación en Sevilla y la necesidad de contar con marineros de todas latitudes, especialmente portugueses. A ello se sumaba la emigración de familiares y coterráneos, que engrosaban los barrios marineros de la costa atlántica andaluza. Varios de los testigos que aparecen en la probanza de Rodrigo Madera figuran como vecinos de Triana pero indican que habían conocido a los Conquero en Tavira, de donde también provenían, tratándolos luego en Sevilla. Es el caso del capitán Gaspar Núñez, pariente de otra hija de Catalina Conquera, Inés, de Fernando Ome, que conoció a los padres de Melchor Váez en Tavira, la portuguesa Constanza López, que conoció a toda la familia Conquero en Tavira, y la portuguesa Inés Martín, viuda del piloto Gaspar Martín y que vivía como ellos en la calle del Peral[98]. Los testigos de la probanza de Gaspar Ramallo II que eran vecinos de Tavira aportan también interesantes datos, pues nos revelan su presencia temporal en Sevilla para resolver asuntos familiares o de negocios, la cual articulaba las relaciones entre los puertos bajoandaluces y algarvios. Así Simão Fernandes "almocreve" de Tavira declaraba haber conocido a *"huma fulana Conqueiro que mora em Triana"* que decía públicamente que era natural de Tavira, indicando el testigo que *"todos los Conqueros son naturales de Tavira"*. Manuel Fernandes indicaba cómo *"conhece muito bem a hum Gaspar Ramalho morador em Triana de Sevilha e que na dita Treana conheceu no tempo que este testemunha continuava em Sevilha a huma Catherina Conquero a cual este testemunha sabe que he natural desta cidade de Tavira e nella a conheceo este testemunha moça de pouca idade antes que se fosse pera a dita cidade de Sevilha"*[99]. António de Carvalho, vecino de Tavira, indicaba que 1600 había residido en Sevilla por un año, señalando que conoció a Gapar Ramallo ya casado con Doña Juliana María Conquera, y también a Catalina Conquera y su segundo marido, Simón Rodríguez, con el que "vivió el estigo un año de puertas adentro", estando también en casa de Rodrigo Madera. En este caso tanta familiaridad tenía una explicación, pues Carvalho era sobrino del primer marido de Catalina Conquero, Melchor Váez. Por último tenemos el testimonio de Beatriz de Jesús, también de Tavira, que indica que en 1606 estuvo alojada en casa de Catalina Conquero *"em Romaria a Nossa Señora de Consolación"*[100], habiendo conocido a Catalina desde que era moza.

98. ARPSA, caja 159, *Libro*… s.f. Gaspar Núñez no sabía en qué grado era pariente de Inés Conquera. Testifican también los mercaderes Baltasar Núñez y Andrés Hernández, vecino este último de Triana, y conocieron a todos los miembros de la familia asentados en dicha collación.
99. AHN, I, leg. 1456, exp. 11.
100. Sobre la importancia de la peregrinación al santuario de la Virgen de Consolación

7. Conclusiones

De esta manera la primera y segunda generaciones de estos portugueses afincados en Sevilla demostraba tener un sólido sentido de la solidaridad endogámica y una fuerte continuidad en los oficios del mar, manteniendo además las relaciones con el entorno portugués del que salieron. Sin embargo en la tercera generación esta tendencia vino a romperse, apostando claramente Rodrigo Madera y Gaspar Ramallo por el entronque de sus hijas con servidores del poderoso tribunal inquisitorial sevillano y la dedicación de algunos de sus hijos a la carrera eclesiástica. Si Gaspar Ramallo se hacía familiar de la Inquisición y su hija Laureana María se casaba con un notario del Santo Oficio, Gaspar Ramallo II se hacía también oficial del tribunal y Sebastián Rodríguez Tejeda era bachiller, su sobrina Catalina Conquera II, hija de Rodrigo Madera (nacida en 1593)[101] se casaba con Pedro López Alegría, secretario del Santo Oficio (con quien tuvo cuatro hijos[102], realizando ambos las probanzas de cristiano viejo ante la Inquisición en 1595[103]), mientras que su otro sobrino, Sebastián Madera (nacido en 1600)[104], se había licenciado y era presbítero además de beneficiado. Este último mantuvo la continuidad con su padre al hacerse miembro de la cofradía de Santa Ana de Triana como hijo de cofrade en 1622, cosa que también haría su primo Manuel Ramallo (nacido en 1590)[105] ingresando en la misma 1629[106], intensificándose aún más los lazos con dicha iglesia en el caso del beneficiado Sebastián Madera al dejarle en su testamento 100 ducados a la cofradía de clérigos de San Joaquín, sita en la misma parroquia[107]. La pertenencia a las cofradías de Santa Ana, San Joaquín y N. S. del Buen Aire de mareantes y a su universidad, además del reconocimiento como pilotos de Indias, cúspide del oficio marinero en la ciudad, y el ingreso en el Santo Oficio y los entronques matrimoniales con sus miembros se revelaron como la estrategia clave de la integración de estos portugueses en la ciudad de Sevilla, poco implicados en la configuración de la capilla de San Antonio de los Portugueses del convento de San Francisco y de la constitución de la nación[108]. Estas instituciones, claves en la confi-

de Utrera, cfr. Mayo, Julio & Hernández González, Salvador. *Una nao de oro para Consolación de Utrera (1579)*, Utrera, Ayuntamiento de Utrera, 2008.

101. ARPSA, libro índice de bautismos B-I.

102. AHPSe, PNS, leg. 14526, f. 299r, partición de bienes de Catalina Conquero II hecha por su hermano Sebastián Madera, 15-II-1628.

103. AHN, I, leg. 1542, exp. 21.

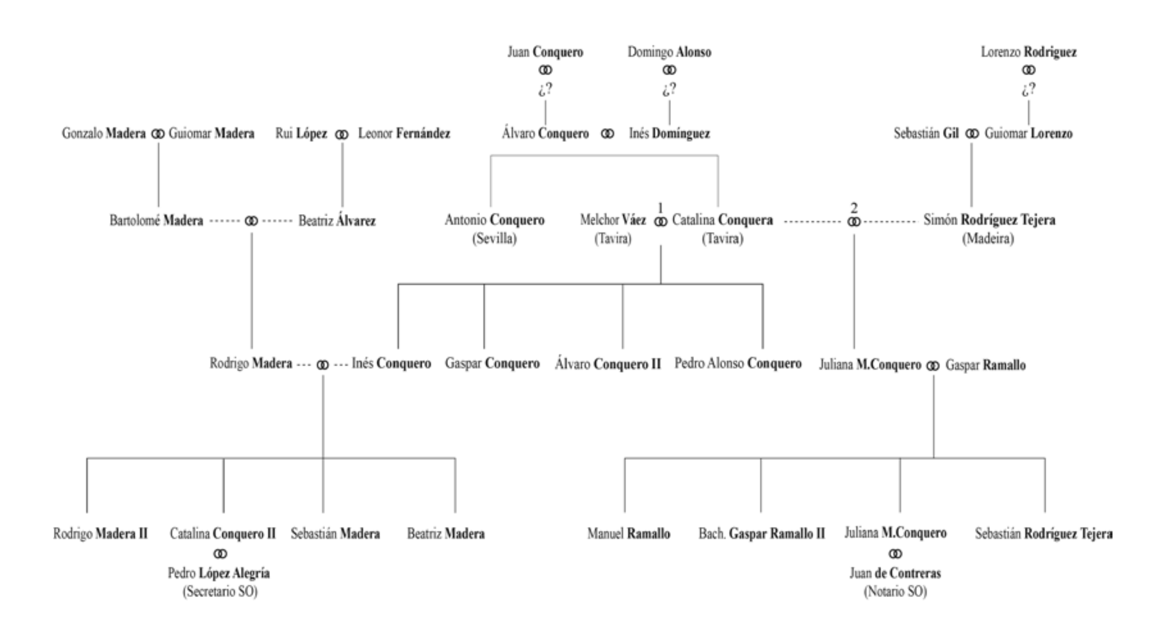
104. ARPSA, libro índice de bautismos B-I.

105. ARPSA, libro índice de bautismos B-I.

106. Ambos ingresos en García de la Concha Delgado, F. "Inquisidores y capitanes de naos...", op. cit., pág. 57.

107. ARPSA, Cofradía de San Joaquín, libro 3, Dotación de una misa cantada con diáconos y capas el día de los difuntos o en su octava por el ánima del liceniado Sebastián Madera, presbítero. Sobre esta cofradía, cfr. Rodríguez Babío, Amparo. "La religiosidad popular...", op. cit., págs. 108-110.

108. Sobre esta corporación y la capilla, la aproximación más reciente y actualizada es la de Hernández González, Salvador & Gutiérrez Núñez, Francisco Javier. "Familias



guración de la religiosidad y la articulación política y económica de sus integrantes ante la sociedad e instituciones de acogida, no siempre representaban a todos los miembros de la nación presentes en la ciudad ni a todas sus sensibilidades, siendo el perfil de los miembros de la nación portuguesa en Sevilla más cercano al de los grandes comerciantes transatlánticos[109]. Aunque las cofradías de la nación portuguesa existieron en varias localidades de España en otros puntos de la Monarquía no se dieron como es el caso de la Lima virreinal, donde no existió una capilla de la nación, sino que los portugueses se integraron en las diferentes cofradías allí existentes[110]. Desde luego, para la familia de los Conquero-Ramallo, el éxito social estaba asegurado, contando con el prestigioso enterramiento junto al altar mayor de Santa Ana que hasta hoy se conserva y por el que son recordados.

portuguesas y sus empresas artísticas en Sevilla" en este mismo volumen. La mejor panorámica general sobre las corporaciones de nación existentes en la Sevilla moderna es la de García Bernal, Jaime & Gamero Rojas, Mercedes. "Las corporaciones de nación en la Sevilla Moderna. Fundaciones, redes asistenciales y formas de sociabilidad" en García García, Bernardo & Recio Morales, Óscar (eds.). *Las corporaciones de nación en la Monarquía Hispánica (1580-1750). Identidad, patronazgo y redes de sociabilidad*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2014, págs. 347-387.

109. Cfr. Hernández González, Salvador & Gutiérrez Núñez, Francisco Javier. "Familias portuguesas...", op. cit.

110. Sullón Barreto, Gleydi. "De integración e identidades. Portugueses en las cofradías limeñas, 1571-1680", *Anuario de Estudios Americanos*, nº 75, vol. 1, 2018, págs. 97-126.

Impressos de Sevilha na Biblioteca Pública de Évora, os livros enquanto *mestres mudos, intérpretes da vontade e tesoureiros da memória*

António Fialho Conde
Universidade de Évora (Portugal)

Resumen

Pretende-se com o presente texto contribuir com alguns elementos no domínio da história do livro, particularmente dos primeiros impressos, que aproximem a história da cultura e do património documental entre as cidades de Évora e de Sevilha. Procedeu-se a um levantamento dos livros impressos em Sevilha existentes na Secção de Cimélios da Biblioteca Pública de Évora, dando uma particular ênfase aos incunábulos, de molde a demonstrar não só a importância da imprensa e dos impressores sevilhanos nos últimos anos do século XV como a preferência precisamente por esse período da impressão por parte dos colecionadores que asseguraram a formação do acervo da biblioteca.

Palabras clave: Biblioteca Pública de Évora, Évora, Sevilha, incunábulos, oficinas de impressão

Abstract

This text intends to contribute with some elements in the field of the history of the book, particularly the first printed ones, that can approximate the history of the culture and of documental heritage between the cities of Évora and Seville. There was a survey of the books printed in Seville in the Section of Cimélios of the Évora Public Library, giving a particular emphasis to the incunabula, in order to demonstrate not only the importance of the Sevillian press and printers in the last years of the fifteenth century but also the preference precisely for this period of printing by the collectors who ensured the formation of this Public Library collection.

Keywords: *Évora Public Library, Évora, Seville, incunabula, printing workshops*

Introdução

A formação do acervo documental da Biblioteca Pública de Évora, fundada em 1805 e cuja qualidade é nacional e internacionalmente reconhecida, deve-se ao esforço de diversos bibliófilos e coleccionadores, e em que se destacam os ligados à hierarquia eclesiástica.

D. Joaquim Xavier Botelho de Lima, Arcebispo metropolitano de Évora, doou[1] diversos exemplares para a futura Biblioteca Pública que começou a formar em 1796, para a qual obteve Bula Pontifícia de 30 de agosto e Beneplácito Régio de 27 de outubro do mesmo ano. Dessa doação faziam parte várias Bíblias (uma sixto-clementina, de 1592; 6 exemplares da Bíblia Poliglota Waltonis, dois exemplares da *Bíblia Sacra* de Hamel, seis da *Bíblia Sacra cum glosa ordin*., 28 exemplares in 8º da *Bíblia Sacra cum XI coment*.), vários *Missais* (*Missale Romanum*, 3 exemplares), Pontificais (6 exemplares), um *Cânon* de Missa, o *Psalterium deum Chordarum, Breviários* (5 exemplares, um deles com indicação de *Breviarium Romanum*).

A contribuição do arcebispo seu sucedâneo Frei Manuel do Cenáculo Villas-Boas Anes de Carvalho (1724-1814) para a formação do acervo da Biblioteca Pública de Évora é de mais difícil reconstituição, porém determinante: terá enriquecido o legado do arcebispo anterior com muitos exemplares que trouxe de Beja, rondando o espólio que legou à instituição, à data da sua morte (1814), os 50.000 volumes[2]. São vários os documentos, muitos deles a nível da correspondência pessoal, que tratam dos impressos e manuscritos transaccionados por Cenáculo –especialmente os doados e os adquiridos, mas também os comprados

1. Cf. Biblioteca Pública de Évora, Códice CX/2-18, Peça Nº 49.
2. Segundo Cenáculo, seriam menos, cerca de 40.000 volumes, em Carta que dirigiu ao Príncipe Regente. Biblioteca Pública de Évora, Códice CXXVIII/2-11, fl. 173.

ou os que lhe haviam sido oferecidos[3]–; alguns destes dados têm vindo a ser tratados nos últimos anos[4].

Após a morte de D. José I, Frei Manuel do Cenáculo, homem ligado a Pombal e muito especialmente à Real Mesa Censória, foi afastado da Corte e nomeado bispo de Beja. A partir de 1782, a documentação revela como o bispo desenvolveu uma importante rede de contactos para a aquisição de obras. Tinha uma organizada rede de contactos em Portugal e nos domínios portugueses de então (Lisboa, Coimbra, Évora, Goa, Brasil, Macau, Timor), bem como na Europa (Roma, Pádua, Turim, Nápoles, Madrid, Sevilha, Paris, Londres, Bruxelas, Haia, Oxford, S. Petersburgo), informando-o sobre novidades literárias e leilões de livros raros, procurando saciar o seu interesse pelos livros e manuscritos. Mantinha contacto com diversos agentes e livreiros: em Lisboa, com Borel e Borel, Du Beux e Lagier, Nicolau Pagliarini e Gaetano Martinelli, em Bruxelas, com Andrès Silva, em Espanha, com Fr. António Raimundo Pasqual (monge cisterciense) e os irmãos Moedanos (que asseguravam a actualização em relação às ofertas de Sevilha, Madrid e Granada), e em Itália, com Eleanora Pimentel, desde Nápoles, entre outros. O valor deste espólio foi reconhecido pelos próprios franceses[5], em 1808, que, não encontrando dinheiro, justificavam esta ausência pela presença da Livraria e das peças do museu, destruindo muitos dos livros e manuscritos.

Também Frei Vicente lhe mandava encadernar obras antes de chegarem a Beja, se não estivessem em condições (normalmente a José de Lisboa, em *pano d'olanda* os mais importantes), lhe enviava pacotes de impressos e manuscritos[6], lhe noticiava as obras disponíveis para

3. Biblioteca Pública de Évora, CXXVII/2-12, onde constam os livros dados a Cenáculo pelo Patriarca de Antioquia. São livros em árabe, impressos nos séculos XVI, XVII e XVIII. O códice CI/1-37 da Biblioteca Pública de Évora, peça nº 3, refere-se aos impressos e manuscritos comprados e doados pelo bispo pacense. São referidas nove *Bíblias* poliglotas (hebraica, versões grega, latina, francesa, italiana, espanhola, portuguesa, alemã e inglesa), e um manuscrito iluminado, *Harmonia e Concórdia dos Evangelhos*, que Cenáculo assinalava em nota pessoal como dos seus prediletos.
4. Vaz, Francisco A. L. (Coord.). *Os Livros e Bibliotecas no Espólio de D. Frei Manuel do Cenáculo*. Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, 2009.
5. Frisemos que Cenáculo contribuiu também para a criação da Biblioteca Real de Lisboa, em finais do século XVIII, doando um importante espólio livresco, de que se salienta, em termos de manuscritos, uma Bíblia em pergaminho do século XII, coeva da que viria a doar ao convento de Nª Sr.ª de Jesus de Lisboa. De entre os manuscritos iluminados que fazem hoje parte da coleção da Biblioteca Nacional de Portugal são identificados como tendo sido Cenáculo seu antigo possuidor dois livros de Horas: LIVRO DE HORAS] [MANUSCRITO] / [ILUMINADO PELO MAÎTRE DE L' ÉCHEVINAGE DE ROUEN (1426-76) e o LIVRO DE HORAS] [MANUSCRITO] (1426, 1525).
6. Para a determinação dessa rede de contactos, cf. códice CXXVIII/1-2, maço 4 e se-

compra[7]; o mesmo religioso verificava se algumas obras enviadas por amigos tinham sido recebidas por Cenáculo, ia buscar obras e pagava-as, como a *Bíblia* castelhana, em 1784.

Dos Catálogos de impressos e manuscritos adquiridos e doados por Cenáculo fazem parte, dos manuscritos, obras como a *Crónica de D. João I*, de Fernão Lopes, ou o *Livro da Alveitaria*[8], de mestre Giraldo, entre outros. Entre os adquiridos impressos constam 3 Bíblias (uma de 1514, outra, um incunábulo, a *Bíblia* de Mongúncia, ou *Bíblia Sacra Latina Editiones Moguntina*, por Jonhannem Fust., de 1462, em 2 volumes, e a *Bíblia* castelhana[9]). Dos doados, constam os que seguiram para o convento de Nossa Sr.ª de Jesus de Lisboa, da Ordem Terceira de S. Francisco (Academia das Ciências de Lisboa), nomeadamente uma colecção de *Bíblias* impressas, uma *Bíblia* manuscrita do século XII e uma do XIII, 3 Livros de Horas, dois manuscritos e um impresso em Paris, além de *Missais*, *Breviários* e *Saltérios*, além de exemplares de cariz científico (nomeadamente ligados à Matemática)[10]. Dessas doações fazem também parte as remessas enviadas para a Biblioteca Nacional de Portugal, de que destacamos, na 6ª remessa, 2 *Saltérios* em pergaminho, um deles in 8º, e dois *Livros de Horas de Nossa Senhora*, um deles in 16º.

Na continuidade deste trabalho destacam-se ainda alguns bibliotecários, como Joaquim Heliodoro da Cunha Rivara, a quem se deve o cuidado da Catalogação dos Manuscritos existentes e a gestão das incorporações provindas dos conventos no período pós-1834. Estas incorporações significariam c. de 50.000 volumes. De acordo com a tipologia e homogeneidade dos livros, Joaquim Heliodoro da Cunha Rivara tinha, em 1845, incorporado c. de 5.000 volumes.

A Biblioteca Pública de Évora viria a ainda a receber importantes Fundos de particulares, como é o caso do Fundo Manizola, doado à

guintes, que apresenta alguns Catálogos de impressos e manuscritos comprador e doados por Cenáculo.

7. Em 1783, as obras de Bento XIV (in 4º, 2 vols.), os impressos de Nicolau Tolentino, a Geografia da Índia, ou ainda Catálogos de livros árabes, que enviaria a Cenáculo. Códice CXXVIII/1-2, maço 6º, Fls. 174v., 181v., 182, 186.
8. B.P.E., Códice CXIX/1-1.
9. Cf. B.P.E., Códice CXXIX/1-16, Peça 6. Uma das Bíblias que se conserva na Biblioteca Pública de Évora, o Códice CXXIV/1-2, de 1429, é de fonte hebraica, com alguns dos textos traduzidos para castelhano directamente do hebraico (tal como aconteceu com a maioria das traduções bíblicas medievais para castelhano), existindo um exemplar muito semelhante ao de Évora na Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial. Cf. http://www.bibliamedieval.es/index.php/evora [consultado em Fevereiro 2017]
10. Cf. B.P.E., Códice CXXIX/1-16, Peças 5 e 7.

instituição pelo Visconde da Esperança e nela integrado em 1955. Deste Fundo fazem parte um importante conjunto de manuscritos e impressos, nomeadamente incunábulos.

Os Incunábulos na Biblioteca Pública de Évora

Cada livro reflecte a cultura e os movimentos artísticos do tempo em que é feito e as necessidades do público leitor (utilizador). Para entender a importância do livro impresso há que considerar os incunábulos, que representam um momento intermédio mas crucial entre os manuscritos e os livros impressos mantendo muitas características dos exemplares manuscritos, como ausência de rosto da publicação, a manutenção do tipo de letra habitual gótica, e a elaboração compacta do texto.

Num dos mais recentes trabalhos realizados em Portugal sobre património móvel dedicado especialmente às coleções de incunábulos existentes nas mais reconhecidas instituições públicas portuguesas (bibliotecas e arquivos) num total de 37 instituições[11], concluiu-se que detêm 1888 edições de incunábulos, correspondendo a 2978 incunábulos. As edições que predominam são as provenientes de Veneza (c. de um terço do total), depois Roma, Paris, Lião, Estrasburgo, Basileia, Milão, Nuremberga, Colónia, Bolonha; as impressões provenientes de Espanha são também em número significativo, sendo os centros impressores mais representados Salamanca e Sevilha[12]. Expresso em décadas, o número de edições presentes aumentou de forma muito significativa: em 1456-1470, 17 edições; 1471-1480, 267 edições; 1481-1490, 560 edições e de 1491-1500 são 1044 as edições presentes.

No que respeita às edições realizadas em Portugal, elas foram apenas 20. Em Portugal, o primeiro incunábulo foi impresso em Faro em 1487, na oficina de Samuel Gacon; trata-se do *Pentateuco*, com 110 páginas e impresso com caracteres hebraicos.

Este dado remete-nos para as estatísticas feitas para estes primitivos impressos existentes no acervo da British Library[13], suge-

11. Mendes, Maria Valentina C.A. Sul. (coord.). *Os Incunábulos das Bibliotecas Portuguesas. Inventário do Património Móvel*. (1ª ed.) Lisboa, Secretaria de Estado da Cultura, Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro. Vol. I - Catálogo, 1995, p. 18. Nesta obra é clara, para a equipa de investigadores, a cronologia dos incunábulo: desde a impressão da *Bíblia* de 42 linhas de Gutenberg, anterior a 1456, até aos livros impressos em 31 de Dezembro de 1500, como as *Figurae Bibliae*, de Antonio de Rampigollis.
12. Idem, p. 19.
13. (...) 12.500 incunabula representing about 10.390 editions, out of an estimated total of surviving 28,000 editions. (...) Cf. Incunabula Collections – The British Library.

rindo alguns dados interessantes quanto à língua usada e ao país de impressão. E de acordo com o país da impressão, a língua varia, mas entre os séculos XV e XVI, 77% dos livros são impressos em latim, 22% em línguas vernáculas, e c. de 1% em hebreu e grego.

Do acervo da Biblioteca Pública de Évora, secção Cimélios, constam cerca de seis centenas (585) de incunábulos (dados fornecidos pela Biblioteca Pública de Évora depois de recente actualização do Catálogo de Incunábulos, e de acordo com os critérios da obra coordenada por Maria Valentina Mendes), alguns com mais do que uma edição[14]. Estes livros, de acordo com a nossa análise, foram maioritariamente impressos em Veneza (c. de 142 edições), a que se seguem as cidades de Roma (c. de 113 edições), Paris (c. de 54 edições), Lyon (c. de 37 edições) e Basileia (c. de 24 edições), sendo significativo o número sem indicação de local ou em que há dúvidas sobre o mesmo (cerca de 40 edições). Em termos de países, se já vimos a importância de Itália com Veneza e Roma, existem também edições, e por ordem decrescente, de Milão (c. de 16 edições), e depois, entre 8 e uma edição, Florença, Brescia, Pádua, Trevisi, Pavia, Ferrara, Nápoles, Génova, Siena, Parma e Modena. De França, além de Paris e Lyon, é ainda importante o acervo impresso em Estrasburgo (c. de 17 edições), surgindo depois apenas Toulouse (com 2 edições) na coleção da Biblioteca Pública de Évora. Destaque ainda para a Alemanha, com Nuremberga (c. de 10 edições), Colónia (c. de 3 edições) e com apenas uma edição Speyer e Heidelburgo, tal como a cidade holandesa de Deventer. Edições de Portugal nesta coleção são apenas 6, 5 de Lisboa e uma de Leiria.

De Espanha, as cidades com maior número de edições são Salamanca (c. de 13) e Sevilha (11 edições), a que se seguem Burgos e Barcelona (c. de 6 edições), Toledo, Zamora e Saragoça (c. de 2 edições) Pamplona, Valladolid, Granada, Placência, Valência e Mondoñedo com uma edição.

Procuramos, na presente abordagem, dar a conhecer particularmente as edições sevilhanas nos últimos 50 anos do século XV. A

Disponível em: http://www.bl.uk/reshelp/findhelprestype/incanab/incunabulacoll/index.html [consultado em Março 2017e Incunabula Short Title Catalogue, British Library, 2011.

14. Para Isabel Cid, os Incunábulos da Biblioteca Pública de Évora constituem uma coleção com 664 volumes, correspondendo a 552 edições diferentes. Cf. Cid, Isabel. *Incunábulos da Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora: Catálogo Abreviado*, Évora, Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora, 1988, p. 1.

imprensa significou a maior abrangência geográfica do texto escrito e, em cidades como Lisboa ou Sevilha, os livros de temática religiosa (como tratados devocionais, comentários às *Escrituras*, *Guias de Confessores*) eram os que mais circulavam, sendo frequente saírem livros nas cargas para o ultramar. Assim, a produção das imprensas peninsulares, especialmente em Sevilha, como bem faz notar Rueda Ramirez, alcança cotas de 75% de temática religiosa[15], sendo que em 1560 alguns livreiros sevilhanos (Alonso Montero e Hernando Díaz) trabalhavam já tendo em vista o abastecimento em livros das universidades das Índias Ocidentais, especialmente da cidade do México, segundo o mesmo autor.

Assim, dos 585 incunábulos que fazem parte da Biblioteca Pública de Évora, dez títulos (um deles com dois volumes), a que correspondem treze exemplares, foram impressos em Sevilha, sendo seis impressos na oficina de Meinardo Ungut Alemão e Estanislao Polono e quatro na oficina dos alemães Paulo de Colónia, Johanes Pegnitzer de Nuremberga, Magno [Herbst] e Tomas [Glockner]. Os incunábulos foram todos impressos em inícios da década de 90 do século XV (sete em 1491, dois em 1492, e um em 1494, 1495 e 1496) e um em 1500.

São maioritariamente de temática religiosa (seis) como a *Confession* composta pelo reverendo Andrés Dias de Escobar, bispo de Megarensis, havendo também de Medicina, de Leis, de Filosofia, de Gramática e de Música (*Lux bella*):

- Andrés de Escobar (1348-1439) - *Confession breve y muy utile*. Sevilla: Meinardo Ungut e Estanislao Polono. [c. 1500]. Cota: Inc. 003.
- Alonso Tostado (1400-1455) - *Floretum Sancti Mathaei, pars I*. Petrus Ximenes de Prexano [ed.]. Sevilla: Paulo de Colonia, Juan Pegnitzer, Magno Herbst, Thomas Glockner. 1491. Cota: Inc. 497.
- Alonso Tostado (1400-1455) - *Floretum Sancti Mathaei, pars II*. Petrus Ximenes de Prexano [ed.]. Sevilla: Paulo de Colonia, Juan Pegnitzer, Magno Herbst, Thomas Glockner. 1491. 2 exemplares. Cota: Inc. 498 e 498-1[16].

15. Rueda Ramírez, P. J. "La circulación de libros desde Europa a Quito en los siglos XVI-XVII", *Procesos: Revista Ecuatoriana de Historia*, 2000, Nº15, págs. 3-20. Disponível em http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/43998/1/553781.pdf [consultado em Janeiro 2018].
16. Identificação actual. Isabel Cid cita o Autor como Alfonso de Madrigal, sendo que também surge citado como Alfonso del Tostado de Madrigal. Sobre a questão das portadas, e especialmente desta, cf. Morato Jiménez, Mónica. *La portada en el libro impreso español: tipología y evolución, (1472-1558)*, Madrid, Universidade Complutense, 2014, Tese de doutoramento.

- Ramon Lull (Pseud.) (1232-1315) – *De conceptione Beatae Virginis Mariae*. Sevilla: Paulo de Colonia, Juan Pegnitzer, Magno Herbst, Thomas Glockner, para Martinus Almodovar. 12 de Março de 1491. Cota: Inc. 232.
- *Las Siete Partidas de Alfonso X*. Sevilla: Paulo de Colonia, Juan Pegnitzer, Magno Herbst, Thomas Glockner, para Rodrigo de Escobar e Melchor Gorricio. 24 de Dezembro de 1491. Cota: Inc. 365.
- Pedro Ximenez de Prexano (?-1495) – *Lucero de la vida cristiana*. Sevilla: Meinardo Ungut e Estanislao Polono, 15 de Dezembro de 1496. Cota: Inc. 222.
- Flávio Josefo (c. 37-c.100) – *De la guerra judaica*. [trad, esp. Alonso de Palencia]. Meinardo Ungut e Estanislao Polono, 27 de Março de 1492. Cota: Inc. 570.
- Bernardus de Gordonio (c.1258-c.1320) – *Lilio de medicina*. Sevilla: Meinardo Ungut e Estanislao Polono, 18 de Abril de 1495. Cota: Inc. 270.
- Lucius Annaeus Séneca (4/8-65) – *Las obras de Seneca*. [trad. esp. Alonso de Cartagena]. Sevilla: Meinardo Ungut e Estanislao Polono, 28 de Maio de 1491. Dois exemplares. Cota: Inc. 325, Inc. 325-1.
- Egídio Romano (1243-1316) – *Regimiento de los principes*. Sevilla: Meinardo Ungut e Estanislao Polono para Conradus Alemanus e Melchor Gorricio, 20 de Outubro de 1494. Cota: Inc. 343.
- Domingos Marcos Durán (14..-1500) – *Lux bella*. Sevilla: Paulo de Colonia, Juan Pegnitzer, Magno Herbst, Thomas Glockner, 1492. Cota: Inc. 462.

Tabela 1. Incunábulos impressos em Sevilha no acervo da Biblioteca Pública de Évora

Data da impressão	Impressores	Título da obra	Autor	Dedicatória	Localização	Marca de Posse
[1500]	[Meinardo Ungut Alemão e Estanislao Polono]	*Confession breve y muy utile*	Andrés de Escobar	-	BPE, Inc. 003	-
1496	Meinardo Ungut e Estanislao Polono	*Lucero de la vida cristiana*	Pedro Ximenez de Prexano	-	BPE, Inc. 222	-
1491	Paulo de Colónia e sócios alemães (colofão)	*De conceptione Beatae Virginis Mariae*	Ramon Llull (pseud.)	Martim Almodovar, da milícia de Calatrava	BPE, Inc. 232	-
1495	Meinardo Ungut e Estanislao Polono	*Lilio de medicina*	Bernardus de Gordonio	-	BPE, Inc. 270	-

1491	Meinardo Ungut e Estanislao Polono	*Las obras de Seneca*	Annaeus Séneca	-	BPE, Inc. 325 e Inc. 325-1	-
1491	Paulo de Colónia e Johanes Pegnitzer de Nuremberga e Magno [Herbst]e Tomas [Glockner]	*Las siete partidas*	Alfonso X	-	BPE, Inc. 365	Jesuítas de Coimbra, e, 1576); Livraria de Noa
1494	Meinardo Ungut e Estanislao Polono (colofão)	*Regimiento de los principes*	Egídio "Romano"	Conradus Alemanus e Melchor Gorricio	BPE, Inc. 343	Convento do Bosque; Livraria de Fernando Varlepa
1492	Paulo de Colonia, Juan Pegnitzer de Nuremberga, Magno Herbst e Tomas Glockner (colofão)	*Lux bella*	Domingo Marcos Durán	-	BPE, Inc. 462	-
1491	Paulo de Colonia, Juan Pegnitzer (id.)	*Floretum Sancti Mathaei, pars I [II]*	Alonso Tostado	-	BPE, Inc. 497	-
1491	Paulo de Colonia, Juan Pegnitzer (id).	*FloretumSancti Mathaei, pars II [II]*	Alonso Tostado	-	BPE, Inc. 498 e Inc. 498-1	-
1492	Meinardo Ungut e Estanislao Polono	De la guerra judaica	Flavio Josefo	-	BPE, Inc. 570	-

Seis das obras são em espanhol, a que se juntam duas traduções para espanhol, e duas em latim. Os autores também são maioritariamente castelhanos (Escobar, Prexano, Afonso X, Durán, Tostado), sendo que a obra de Gordonio (francês) de inícios do século XIV, foi de reconhecida importância durante mais de 300 anos na área da Medicina; o original latino foi trazido para Espanha por médicos cristãos, e foi traduzido para hebreu c. de 1360 em Sevilha.

Deste conjunto, no Inc. 232, de Raimundo Lullo (Pseud.), temos, na página do título: *Arbor scientie venerabilis* e no colofão a dedicatória, data, local de impressão e impressores: *"(...) Ad laudem y honorem intemeratos virginies mariae(..) ab egregio viro magistro Raymundo lull (...) impressus hispalis religiosi viri fratris martini almodovae militiae de calatrava opera vero y igenio magistris paulo de colonia y sociorii ei alemanorum, 1491"*.

O livro de Lúcio Séneca foi traduzido do latim para castelhano por ordem régia (de D. João o segundo, rei de Castela e Leão).

Também no colofão[17] das *Siete Partidas* fica expresso que o livro foi impresso por comissão de Rodrigo d'Escobar e Melchior Gurrizo, mercadores de livros, e impressos pelos 4 impressores alemães (Paulo, João, Magno e Tomás). O exemplar, posse dos jesuítas de Coimbra, tem no final uma página manuscrita em português de comentários à legislação patente na obra.

O *Regimiento de los Príncipes*, obra de carácter didáctico-moral, é de D. Frei Gil de Roma (Egídio Colona, ou ainda Egídio "Romano", da ordem de Santo Agostinho, que escreveu *Regiminie Principum* a partir de uma obra que D. Bernardo, bispo de Osma, traduziu de latim para romance, para instrução do infante D. Pedro, príncipe herdeiro de D. Afonso XI, rei de Castela. Neste livro, Melchior Gurrizo e mestre Conrado Alemão, (mercadores de livros), asseguraram as despesas da impressão; foram, pois os editores.

A parte que se conserva na Biblioteca Pública de Évora das *Guerras Judaicas* de Flavio Josefo (sete livros) são apenas os dois livros de *Josepho contra Appion Grammatico Alexandrino*. Foram escritos originalmente em grego por Josepho, ou Josippo, sacerdote de Jerusalém, filho de Mathathia, sacerdote hebreu, traduzidos para latim pelo presbítero Rufino, patriarca de Aquileia, e finalmente traduzidos em romance pelo cronista Alonso de Palencia em 1491, e impressos no ano seguinte em Sevilha.

Presença de oficinas de impressão de Sevilha posteriores ao século XVI no acervo da Biblioteca Pública de Évora

Quanto a obras impressas em Sevilha no século XVI, existem cinco na colecção de Reservados Século XVI. Foram impressos entre 1526 e 1586, todos em oficinas distintas: de João Cromberger, Fernando Diaz, Andrea Pescioni e Fernando Maldonado, um alemão, um italiano e dois espanhóis. São todos de temática religiosa, devocionários, todos de autores ou compiladores castelhanos (Fr. Vicente Justiniano, Francisco Guzman, Perez de Chichón). Três deles pertenceram a comunidades religiosas de Évora (ou nas proximidades), todas de religiosos (Tabela 2).

17. A obra, o Incunábulo 365, guarda também a marca dos impressores. No colófon: Sevilla; por comissión de Rodrigo d'Escobar e de Melchior Gurrizo, mercadores de libros. Imprimieronlas maestre Paulo de Colónia e Johanes Pegnitzer de Nuremberga e Magno [Herbst]e Tomas [Glockner], compañeros alemanes, 24 de Dezembro de 1491.

Tabela 2. Reservados Século XVI na Biblioteca Pública de Évora impressos em Sevilha

Data de impressão	Impressor/ Impressores	Título da obra	Autor	Dedicatio	Localização	Marca de posse
1526	s.n.	[Margarita confessorum]	Domingo Baltanás	-	BPE, Res. Séc. XVI, 2393; Res. 210	S. João de Évora; Nª Sr.ª da Graça de Évora
1545	Juã crõberger	*Espejo de la vida humana: repartido en siete jornadas: aplicadas a los siete dias dla semana*	Bernardo Pérez de Chinchón	-	BPE, Res. Séc. XVI, 490	Collegio de Jesus de Coimbra; António de Saa
1581	Andrea Pescioni	*Triumphos morales*	Francisco Guzmán	Rey Don Phelippe, segundo deste nombre	BPE, Res. Séc. XVI, 130	Convento do Bosque; Livraria de Ferando Vaz Cepa
1585	Fernando Diaz	*Verdadera relacion de la vida y muerte del padre Fray Luys Bertran, de bienaventurada memoria*	Copilada por el Maestro Fr. Vicente Justiniano Antist	Rey Don Phelippe	BPE, Res. Séc. XVI, 109	-

Na Biblioteca Pública de Évora existe ainda a coleção de Reservados, sendo nesta coleção que encontramos o maior número de impressos em Sevilha. Dos dezasseis exemplares, catorze foram impressos maioritariamente nas décadas de 40 e 50 do século XVI, um em inícios do século XVII e um no século seguinte. Desses catorze, dois foram impressos por Dominicus de Robertis, 4 pelo alemão Iacobo Cronberger, 5 na oficina de Sebastian Trugillo, onde foram impressas todas as obras de Frei Bartolomeu de las Casas, dois na oficina de Juan Varela de Salamanca e um na oficina de Martin de Montesdoca. Já no século XVII, o impressor foi ainda Martin de Montesdoca e a obra do século XVIII foi pelo impressor Juan de la Puerta.

De acordo com a tabela acima, multiplica-se a impressão de livros religiosos e guias para a vida espiritual, como o *Contemptus Mundi*, os *Manuais para confessores* (de Pedro Ciruelo, Bartolomeu de las Casas, ou mesmo religiosos anónimos) e os de cariz didáctico (ensinar a rezar), mas também hagiográficos, a Sermonária, a Filosofia, o Direito. Entre os Autores, destacam-se obras do bispo sevilhano de Chiapas,

Tabela 3. Reservados na Biblioteca Pública de Évora impressos em Sevilha

Data de impressão	Impressor/ Impressores	Título da obra	Autor	Dedicatio	Localização	Marca de posse
1517	Iacobo cro[m] berger alema[n]	*Las CCC. del famosissimo poeta Jua[n] de mena: co[n] otras. xxiiij. coplas y su glosa y la coronacion del mesmo poeta: & otras cartas: & coplas & ca[n] cio[n]es*	Juan de Mena	D. Diego Lopez de Mendonça*	BPE, Res. 424-1	P. Me. Fr. Valério de S. Raimundo
1520	Iacobo cronber-ger Aleman	*La coronacion*	Juan de Mena	D. Yñigo Lopez de Mendonça**	BPE, Res. 424-2	P. Me. Fr. Valério de S. Raimundo
1520	Juan Varela de Salamanca	*Las vidas de los santos religiosos d'Egypto*	S. Jerónimo	BPE, Res. 178	Livraria de S. João de Deus de Montemor	-
1526	Juan varela de salamanca	*Tra[n]slacion dlos seys triumfos de fra[n]cisco petrarca de toscano en castellão : fecha por antonio de obrego[n] capellã d[e]l rey*	Francisco Petrarca	-	BPE, Res. 0424	-
1534	Juã cromberger (colofon)	*Reglas y arte pa aprender a rezar el oficio divino: segun la orden d'la sancta yglesia Romana*	[Juan de Argomanas]	-	BPE, Res. 1	Liber cartusiae Scala coeli dono datus ab Ilmo. et Rev.ª in xº Patre D. Theotonio a Bragança
1544	Dominicus de Robertis	*Dialectica & Rhetorica*	Ioachimi Ringelbergii Antuerpiani.	-	BPE, Res. 130-3	Colégio dos Jesuítas de Coimbra, 1609
1548	Dominico de Robert	*Arte de bie[n] con-fessar, assi para el confessor como para el penitente*	Pedro Ciruelo	-	BPE, Res. 12-1	-

* Diego Lopez de Mendonça era, como diz na continuidade da Dedicatória, "conde de Tedilla senhor de la villa de Mondéjar primer alcayde e capitão general de la nombrada ciudad de Granada y su alhambra y fortalezas".

** D. Yñigo Lopez de Mendonça, "Marquês de Santillana".

1550	Jacome Cromberger (colofón)	*Fasciculus myrrhe: Enel qual devotamente se trata delos misterios dela sacratissima passiõ de nuestro redemptor Jesu christo*	-	-	BPE, Res. 161-1	-
1552	Sebastian Trugillo	*Aqui se co[n] tiene[n] vnus auisos y reglas para los confessores q[ue] oyeren confessiones de los Españoles que son o han sido en cargo a los Indios de las Indias del mar Oceano*	Obispo de Chiapa don fray Bartholome de las Casas	-	BPE, Res. 783	-
1552	Sebastiani Trugilli	*Principia quedam ex quibus procedendum est disputatione ad manifestandam et defendam justiciam Indorum*		-	BPE, Res. 783-A	-
1552	Sebastia[n] Trugillo	*Aqui se co[n] tiene[n] treynta propositiones muy juridicas..*	Fray Bartholome de las Casas o Casaus	-	BPE, Res. 783-C	-
1552	Sebastia[n] Trugillo	*Tratado sobre la materia de los indios*	Fray Bartholome de las Casas	-	BPE, Res. 783-D	-
1553	Martin de Montesdoca	*Confessionario breve y muy provechoso, con el vita Christi*	Religioso de la orden de sancto Domingo	-	BPE, Res. 0301-4	Colégio dos Jesuítas, Coimbra
1566	Sebastian Trugillo	*Contemptus mundi*	Thomas de Kempis	-	BPE, Res. 258	
1644	Iuan Gomez de Blas	*Relacion en octavas heroicas, en que contiene todo lo real y verdadero del sucesso de la batalla del Montijo*	D. Antonio Pardo de Gayoso	D. Carlos Andres Caracholo***	BPE, Res. 450-3	-

*** Carlos Andres Caracholo, "Marquês de Torrecuso".

1713	Juan de la Puerta el Viejo	*Sermon de la canonizacion del Señor San Pio V*	Francisco Luque de la Cruz	-	BPE, Res. Cod. CI/1-8-E-1	-
1731	Antonio da Sylva	*Itinerario Geografico (...) da cidade de S. Sebastião do rio e Janeiro até as Minas d'Ouro*	-	-	B.P.E., N.Res. 1483	-

frei Bartolomeu de las Casas, da Ordem dos Pregadores, especialmente o *Tratado sobre os Índios*, tocando matérias de defesa dos índios e os direitos que a Coroa espanhola tinha sobre os infiéis, e Juan de Mena, simbolizando também o triunfo do castelhano; as obras de Mena, poéticas, são dedicadas à nobreza espanhola, especialmente ao conde de Tedilla e ao marquês de Santillana, Yñigo Lopez de Mendonça.

A poesia também se apresenta com temática militar, como a obra de Pardo de Gayoso. Esta obra, de 1644, no contexto da Guerra da Restauração entre Portugal e Espanha (1640-1668), trata da Batalha do Montijo. D. António Pardo de Gayoso era capitão e sargento-mor, natural de Sevilha. Dedica-a a Carlos Andres Caracholo, Marquês de Torrecuso, Duque de S. Jorge. A obra apresenta uma Licença de Fr. Tomás Franco, leitor de Teologia no Colégio de S. Tomás de Sevilha, e do licenciado D. Miguel de Agoreta, capitão-mor da cavalaria ligeira do exército da Estremadura. Relata a vitória das armas de Castela contra as de Portugal, aquela com 1200 infantes e 1300 cavalos e Portugal, 3000 infantes, 6000 homens com pendões, 6 peças de canhão e 1500 de Cavalaria. No fim, consta uma interessante lista dos mortos ilustres e dos presos portugueses em Badajoz.

Sublinhamos ainda que o Reservado 1 da Biblioteca Pública de Évora, que inicia, pois, esta coleção, a *Regra e arte para aprender o Ofício Divino*, foi oferecido por D. Teotónio de Bragança à comunidade da Cartuxa de Évora, de que foi fundador e principal dotador. No final deste Reservado, está outro, sem cota, provavelmente também impresso em Sevilha: *Sumario de las indulgencias concedidas a los frayles menores: y a los otros mendicantes y a las personas seglares que tienen devoción a los dichos frayles*. [Sevilha, 1530, a lápis].

O Reservado 258 é uma tradução para castelhano da obra composta em latim por Thomas de Kempis. No final, este exemplar impresso em Sevilha em 1566, apresenta uma *Epístola* de S. Bernardo.

O *Confessionário breve y muy provechoso*, ordenado por um religioso dominicano e impresso em 1553, pertenceu aos jesuítas de Coimbra. Encadernados conjuntamente estão ainda o *Memorial de pecados, ou Nova Arte da Confissão* do padre licenciado frei António de Beja, da Ordem de S. Jerónimo, dedicado a D. Jorge de Almeida, bispo de Coimbra (impresso em Lisboa, Germão Galharde, 1529); um *Confessionario del Maestro Cirvelo*, cónego de Salamanca; uma *Arte de bem confessar assim para o confessor como para o penitente*, impressa em Alcalá de Henares, em casa de Joan de Brocar, 1543 e ainda o *Confessional del Tostado*, pelo bispo de Ávila, impresso em Salamanca nas prensas de Juan de Porras, 1512.

Da colecção adquirida pelo Visconde da Esperança, e que constitui hoje o Fundo Manizola no conjunto do acervo que se localiza na secção cimeliária da Biblioteca Pública de Évora, encontram-se sete livros impressos em Sevilha entre 1620 e 1844, um deles não datado. Três foram impressos na Imprensa Real, na Casa de Correo Viejo (década de 40 do século XVIII), de um não é indicado local de impressão e os restantes três foram impressos em oficinas diferentes: Hieronymum a Contreras, Imprenta de Antonio Buccaferro e Imprenta de Estillarte Hermanos.

Tabela 4. Fundo Manizola (Cimélios) na Biblioteca Pública de Évora impressos em Sevilha

Data de impressão	Impressor/ Impressores	Título da obra	Autor	Dedicatio	Localização	Marca de posse
1620	Hieronymum a Contreras	*Interpretatio ad aliqvas leges recopilationes Regni Castellae*	Francisco Carrasco del Saz	-	BPE, Res. Maniz 3062	-
1746	Emprenta Real, Casa de Correo Viejo	*Crisol critico, balançada verdade, e invectiva apologetica, em que se refutam as doutrinas de hum papel manuscrito, que de Evora se remeteo a esta corte*	Dionísio Bernardes de Morais	-	BPE, Res. Maniz 3554	-
1746	Imprenta Real, Casa del Correo Viejo	*Carta apologetica, moral, critica, juridica, e anonyma*	-	-	BPE, Res. Maniz 3565	-
1765	[s.n.]	*El marinero instruido en el arte de navegacion*	Francisco de Barreda	-	BPE, Res. Maniz 4535	-
1752	Imprenta de Antonio Buccaferro	*Palinodia manifesta ou retractação pública...*	-	-	BPE, Res. Maniz 5288	-

[S. d.]	Emprenta Real, Casa del Correo Viejo	*Resposta a humas cotas que á car-ta censoria fez o Excellentissimo e Reverendissimo Arcebispo Bispo do Algarve*	-	-	BPE, Res. Maniz 3553	-
1844	Imprenta de Estillarte Hermanos	*Ejemplos morales ó las consecuencias ...*	Juan Rubio	-	BPE, Res. Maniz 3120	-

Nenhum destes livros tem marca de posse, sendo de sublinhar a procura de autores portugueses pela imprensa sevilhana em três destas obras, sendo obras impressas em português: O Crisol crítico, de Dionísio Bernardes de Morais, uma Carta anónima, e uma Carta do bispo do Algarve; depois, obras em castelhano sobre exemplos morais, Direito e Arte de Navegação, de Francisco de Barreda. A obra Ejemplos Morales, já de 1844, é da autoria de Juan Rubio, director de Las Reales Escuelas de S. Isidro y Sitios Reales, da Real Academia da Educación e Sócio de mérito das Reais Sociedades de Granada, Jerez de la Frontera e Sevilha.

Desta forma, é podemos apresentar uma proposta de leitura tanto para o número de livros impressos em Sevilha como as oficinas de impressão desta cidade que estão mais representadas nos Fundos de Cimélios da Biblioteca Pública de Évora (Tabela 5).

Assim, e embora o critério de análise de que partimos tenha sido o da análise por década, nem sempre foi possível aplicá-lo dada a ausência de espécies (expressando-se na tabela como .../...), no grande hiato que se verifica entre 1755 e 1834 (com apenas uma obra), ou muito especialmente nos primeiros anos, onde foi possível estabelecer para a última década do século XV dois períodos de cinco anos, o primeiro muito fértil em termos da sua presença em Évora, correspondendo aos incunábulos (31% do total dos impressos em Sevilha). Por outro lado, ficam também assinaladas a negrito na Tabela 5 as oficinas mais activas na cidade de Sevilha presentes no acervo da Biblioteca Pública de Évora e que prolongaram a sua actividade por mais de uma década na cidade, como é o caso das oficinas de Meinardo Ungut e Estanislao Polono, Juan Varela de Salamanca, Sebastia[n] Trugillo, Martin de Montesdoca e muito especialmente os Cromberger (Jacob e João, sendo que João, filho de Jacob, morreu em 1540).

Tabela 5. Livros impressos em Sevilha e oficinas de impressão na Biblioteca Pública de Évora

Década	Impressores	Número de livros existentes na Biblioteca Pública de Évora
1490/1495	Meinardo Ungut e Estanislao Polono, Paulo de Colónia e Johanes Pegnitzer de Nuremberga e Magno [Herbst]e Tomas [Glockner]	11
1496/1500 .../...	Meinardo Ungut e Estanislao Polono	2
1516/1525	Juan Varela de Salamanca, Iacobo cro[m]berger alema[n]	3
1526/1535	Juã cromberger, Juan Varela de Salamanca	2
1536/1545	Juã crõberger	1
1546/1555 .../...	Dominicus de Robertis, Jacome Cromberger, Sebastia[n] Trugillo, Martin de Montesdoca	8
1566/1575	Sebastian Trugillo	1
1576/1585	Andrea Pescioni, Fernando Diaz	2
1586/1595 .../...	Fernãdo Maldonado	1
1616/1625 .../...	Hieronymum a Contreras	1
1636/1645 .../...	Iuan Gomez de Blas	1
1706/1715 .../...	Juan de la Puerta, el Viejo	1
1726/1735	Antonio da Sylva	1
1746/1755	Emprenta Real, Casa de Correo Viejo, Imprenta de Antonio Buccaferro	3
1834	Imprenta de Estillarte Hermanos	1
TOTAL	23	39+3 (s.d, s.n.)

Conclusões

O acervo da Biblioteca Pública de Évora conserva a imagem fiel de uma Sevilha dinâmica e empreendedora, em que à tradição da impressão nos seus tempos iniciais através da importância dos incunábulos, perduraria nos tempos seguintes, com uma década especialmente fértil para a impressão (1546/1555), recolhendo-se informação sobre a actividade de 23 oficinas, na maioria de origem alemã, mas também italiana e espanhola, que se afirma com o passar dos anos; regista-se a perpetuação de algumas destas oficinas ao longo de algumas décadas (Trugillo, os Cromberger, pai e filho), ou ainda de impressores que circulam entre cidades espanholas e portuguesas (nomeadamente Évora)[18].

Tito de Noronha apresenta os locais mais activos em termos de impressão em Portugal: Lisboa, Coimbra e Évora, opinião que é partilhada

18. Griffin, C. "El inventario del almacén de libros del impresor Juan Cromberger: Sevilla 1540", *López-Vidriero and Cátedra*, 1998, Nº 2, págs. 257-373 e muito especialmente Griffin, C. *The Crombergers of Seville: the history of a printing and merchant dynasty*, 1988, Vol. 1, Oxford University Press.

por António Ribeiro dos Santos, em *Memória para a História da typographia em Portugal*[19]. Por outro lado, Artur Anselmo[20] identifica como impressores estabelecidos em Évora no século XVI a família Burgos, originária de Granada. André de Burgos, que começou a carreira de impressor em Sevilha (de 1542 a 1549) iniciou esta presença em Évora, seguido da sua viúva (em 1582-83[21]), e seus filhos Cristóvão (1581) e Martim de Burgos (1585-1594). A actividade de André de Burgos em Évora situa-se entre 1551(?) e 1578[22], com c. de 43 obras editadas, e por convite do Cardeal D. Henrique, identificando-se como seu impressor e cavaleiro de sua casa. Imprimiram todos em português e espanhol, dando conta da heterogeneidade geográfica de autores mas também de leitores. Manuel de Lira, também de origem castelhana, imprimiu mais de 50 obras, entre 1579 e 1609, não apenas em Évora, mas também em Lisboa e Burgos. Por último, Jacob Cromberger[23] (pai de João Cromberger), que, além de oficina em Sevilha, como vimos, teve também oficina de impressão em Évora e em Lisboa; fez a primeira edição da segunda compilação das *Ordenações* de D. Manuel, em 1521 (1º e 4º volumes em Évora).

É este intercâmbio que nos faz sublinhar, também na conclusão, a importância dos termos de Raphael Bluteau em que nos baseámos para intitular o presente trabalho na definição de livro: *"(...) livros. Eles são mestres mudos, fiéis conselheiros, & mortos viventes. Elles são partos do entendimento, interpretes da vontade, & tesoureiros da memoria. São o fruto de discretos trabalhos, os penhores da immortalidade, testemunhas incorruptíveis dos annos, & das idades, & os depositarios do nosso credito. (...)"*[24].

19. Santos, António Ribeiro dos. *Memoria para a historia da typografia portugueza do século XVI*. Lisboa, Officina da mesma academia, 1874.
20. Anselmo, Artur, *Origens da Imprensa em Portugal*. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1981, pp. 85-216.
21. Imprimiu *La vida y milagros de el glorioso padre San Alberto de la sagrada religion de Nuestra Señora del Carmen*, 1582; *Tratado que escrivio la Madre Teresa de Iesus a las hermanas religiosas de la orden de nuestra Señora del carmen del Monesterio del Señor sanct[issimo] Iosepf De Avila de donde a la sazon era Priora y fundadora*, Teresa de Iesus, 1583. Também a viúva de João Cromberger continuaria a actividade do marido; cf. Griffin, C. "Brígida Maldonado 'ynprimidora' sevillana, viuda de Juan Cromberger", *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, 1993, Nº 76(233), págs. 83-120.
22. Biblioteca Nacional de Portugal, Reservados, Cx. 202, Docs. 5 a 8, Bibliografia Eborense dos séculos XVI, XVII, XVIII e XIX (org. Gabriel Pereira). Segundo esta documentação, André de Burgos terá exercido actividade até 1589.
23. Drummond, V. "Valentim Fernandes e Jacobo Cromberger: os pioneiros na biografia do direito de autor português e o início do direito da literatura em língua portuguesa", *Anamorphosis: Revista Internacional de Direito e Literatura*, 2017, Nº 3 (1), págs. 197-223.
24. Bluteau, Raphael. *Vocabulario portuguez & latino: aulico, anatomico, architectonico...*, Coimbra, Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712 – 1728, vol. 5, p. 165.

De la literatura del Siglo de Oro al iberismo: la construcción de una identidad cultural a través de las letras hispano-lusas*

David García Ponce
Universidad de Barcelona (España)

Resumen

El Barroco genera un intenso intercambio cultural entre España y Portugal. Ambos países cuentan con obras literarias, claves para el estudio de la época y que sientan un ideario, germen de discursos intelectuales posteriores, caso del Movimiento Iberista de los siglos XIX y XX. En este contexto, la ciudad de Sevilla por su ubicación en un enclave comercial, su actividad cultural y su proximidad a Portugal, constituye un escenario recurrente en la literatura del Barroco. Partiendo de estas coordenadas espacio-temporales, tenemos por objetivo, analizar la influencia del Siglo de Oro en el Iberismo peninsular en la época contemporánea y, estudiar la importancia de Sevilla como ciudad de trasvases interculturales.

Palabras clave: Barroco, Hispanismo, Iberismo, Sevilla, Siglo de Oro, Relaciones Hispano-Lusas

Abstract

Baroque culture generates an exchange at all levels between Spain and Portugal. Both countries have key literary works for the cultural and historiographical study of the time. These works feel an ideology that supposes the germ of later intellectual discourses. This is the case of the Iberian movement of the nineteenth and twentieth centuries. In this context, the city of Seville, due to its location in a commercial enclave, its cultural activity and its proximity to Portugal, constitutes a recurring scene in Baroque literature. Starting from these spatio-temporal coordinates, we analyze the influence of the Golden Age in peninsular Iberianism in the contemporary era and to study the importance of Seville as a city of intercultural transfers.

Keywords: *Barroque, Golden Age, Hispanism, Iberism, Sevilla, Spanish-Portuguese Relations*

* El presente artículo se integra en la producción del grupo de investigación consolidado «Patrimonio y Artes Visuales en Europa y América» HUM068, perteneciente al Sistema Científico de la Comunidad de Andalucía.

Una historia de encuentros y desencuentros

El escritor portugués Camilo Castelo Branco (1825-1890) afirmaba que en su país se conocían más cosas de China que de España. Opinión que compartía un escritor de la talla de Leopoldo Alas Clarín (1852-1901) cuando afirmaba en un rotativo[1], refiriéndose a Portugal, que *"de ningún país ignorábamos tanto como del que ocupa las tierras donde se pone el sol"*[2]. Un siglo más tarde, Luis Buñuel (1900-1983), en su libro de memorias *Mi último suspiro*[3] se refiere a Portugal como un país que para los españoles estaba más lejos que India[4].

Los antecedentes de esta separación se remontan a la Edad Media. Sin embargo, en esta época de enfrentamientos entre reinos peninsulares, se suceden un buen número de transferencias literarias. Este es la caso de la lírica, pues tanto la poesía castellana como la portuguesa reciben el influjo de la literatura francesa. Se puede decir que cada conquista importa una influencia literaria en un territorio. Este es el caso concreto de la ciudad de Sevilla:

> *"Cuando Fernando III conquistaba Sevilla; la presencia de tropas gallegas y portuguesas fue fundamental en la repoblación del territorio, [...] también, pues de este modo se establecían las bases*

1. *El Porvenir* (año I, nº 42, 1882).
2. Gavilanes Laso, José Luís. «La fortuna de las letras portugueses en España (1970-1990)», Álvarez Sellers, Rosa (ed.). *Literatura española y portuguesa. Influencias y relaciones. Anejo XXXI de Cuadernos de Filología*. Universidad de Valencia, 1999, pág. 81.
3. Autobiografía escrita con la ayuda de Jean-Claude Carrière cuyo título original es *Mon dernier soupir*. Se publicó en 1982 en Éditions Robert Laffont en la edición francesa y ese mismo año en la editorial Random House Mondadori se encargó de la versión española.
4. Para un estudio más completo sobre el desconocimiento mutuo se debe consultar el volumen Sáez-Delgado A. "Relaciones literarias entre Portugal y España 1890-1936: hacia un nuevo paradigma", *Anuario de Literatura Comparada*, 4(0): 25-45.

para una profunda penetración de las modas líricas llegadas de más allá de los Pirineos."[5]

Aunque las relaciones entre reinos responden a causas políticas o económicas, la presencia de la corte y los vínculos entre las familias reales suponen otro vehículo importante de transmisión. Sobre esto último, Carlos Alvar afirma lo siguiente:

"La nobleza y, más aún, los reyes de Portugal y Castilla, celosos siempre entre sí, procuraron mantener un mismo planteamiento cultural, que en definitiva los acercaba a los distintos movimientos intelectuales que se iban produciendo en el occidente europeo."[6]

Tras varios intentos de uniones dinásticas[7], entre 1580 y 1640, Portugal formó parte de la Monarquía Hispánica durante el reinado de tres reyes de la casa de Austria: Felipe II, Felipe III y Felipe IV[8]. Estas formaciones no impidieron a España desembocar en una crisis económica a lo largo del siglo XVII. El país perderá paulatinamente su hegemonía económica. La bancarrota, los gastos y el endeudamiento generado por participar en diferentes guerras y la expulsión de judíos entre otras causas, condujeron a un estado de decadencia. No obstante, desde las últimas décadas del siglo XVI y durante el XVII, España y Portugal gozan de una fertilidad productiva en las artes y tienen en común influencias estéticas similares. Se puede decir, que la cultura barroca favorece la existencia de unos flujos literarios, en cualquiera de los géneros, que pasan de una frontera a la otra. En este sentido, los autores del Siglo de Oro despiertan en las letras portuguesas una profunda admiración y algunos artistas lusos intercambian experiencias con los españoles. A la vez, estos manifestaron, a lo largo del XVII una admiración por el poeta Luís de Camões como aquellos lo hicieron por Don Miguel de Cervantes.

5. Alvar, Carlos. *Portugal y España: encuentros y desencuentros literarios en la Edad Media. Actas del VI Congreso de Jóvenes Investigadores de la Filología Hispánica*. Lisboa, 27-30 abril 2009. Pág. 35.
6. Ibídem, págs. 51-52.
7. El primer intento fue el de Juan I de Castilla, casado con Beatriz de Portugal en 1383. La reticencia a un dominio castellano produjo una serie de levantamientos que culminaron con la Batalla de Aljubarrota en 1385 y que supuso la consolidación de la Casa de los Avís hasta 1580. Asimismo entre los años 1475 y 1479 tuvo lugar la Guerra de Sucesión castellana que tenía por objetivo el matrimonio entre Juana la Beltraneja y Alfonso V de Portugal, pero los partidarios de Isabel I de Castilla impidieron la unión dinástica.
8. En Portugal se conocen como Felipe I (reinado 1580-1598), Felipe II (r. 1598-1621) y Felipe II (r. I621-1640).

Aunque ambas literaturas se desarrollan en un contexto de crisis, esta no impide tender puentes entre ellas y renovar el discurso estético de los siglos anteriores. El principal nexo en el encuentro entre las letras castellanas y la cultura portuguesa es el ideal barroco.

Este movimiento artístico, inseparable de la Contrarreforma, plantea unas diferencias notables con el pensamiento renacentista: el optimismo y la exaltación del hombre y de la naturaleza son sustituidas por la melancolía, la desilusión y el desprecio de lo terrenal y, todo ello, cristaliza en un sentimiento de desengaño. La ideología barroca se sustenta en el contraste entre la actitud de decepción ante la vida, sentida como un sueño efímero y fugaz, y el ansia de los goces mundanos. Esa actitud vital se expresa en el panorama cultural y artístico del momento a través de un gusto desmesurado por la exageración. Su iconografía bascula ente el lujo y la ostentación y los escenarios de crisis. Asimismo, la preocupación por el paso del tiempo se hace latente, como también lo es el temor a que el poder de la nación se desvanezca.

En realidad, la cultura hispánica y la lusa, por razones geográficas, históricas y políticas, mantienen una especificidad que no tienen con otras nacionalidades. Ambas literaturas presentan argumentos relacionados en determinados contextos, como es el caso de la picaresca, el honor y la honra, y la figura de los antihéroes, entre otras temáticas.

Con referencia a la picaresca, la literatura castellana exporta la figura del pícaro: *latu sensu* son antihéroes caracterizados por su pobreza y su origen humilde. Se trata de buscavidas que roban por una causa justa y deambulan por tierras y amos diferentes. Estos personajes, a través de sus autobiografías, dejan testimonio de la crisis del país. Si bien en la literatura portuguesa los ejemplos son menos frecuentes, destacan algunos personajes como la obra *O Desgraciado Amante*, de Gaspar Pires de Rebelo[9].

También la poesía goza de un periodo de importante producción y esta adquiere un rango intelectual en ambos países. La poesía barroca releva a la poética clasicista y los ideales caballerescos relevan a otros

9. João Palma Ferreira destaca tres ejemplos como testimonios del pícaro de la época: *O Desgraçado Amante Peralvilho*, de Gaspar Pires de Rebelo, la *Terceira parte do Guzmán de Alfarache*, de Marquês de Montebelo y *Século Pitagórico e Vida de D. Gregório Gadanha*, de António Henriques Gomes. La primera obra fue publicada en portugués y las otras dos en castellano. Cf. Palma Ferreira, João. *Do pícaro na literatura portuguesa*, Lisboa, Biblioteca Breve, 1981, pág. 16.

géneros literarios. No obstante, la presencia de la lengua castellana es mayor, pues son varios los autores portugueses de los siglos XVI y XVII que compusieron su obra, total o parcialmente, en castellano.

El teatro barroco es con toda probabilidad el género literario que ha favorecido una estrecha vinculación entre ambas naciones hasta la independencia de Portugal en 1640. El número de obras escritas en portugués es considerablemente menor al de las publicadas en castellano debido a que varios dramaturgos lusos emplean esta lengua para sus composiciones literarias. Las razones de esta adopción del castellano se debe, en primer lugar, a que esta era la lengua de una parte importante del público, trasladado durante la monarquía común a territorios lusos y, en segundo, para conseguir una mayor adecuación de los temes tratados. Esto último, contribuye a crear un efecto de verosimilitud ya que muchos personajes castellanos que se mueven por tierras portuguesas, hablaban su idioma sin emplear el idioma del país vecino. Con todo, se puede considerar al teatro como el género literario que manifiesta mayor interés por la cultura portuguesa. Los dramaturgos reflejan en sus comedias la presencia lusa en la España barroca, incluyendo en la *dramatis personae* determinados estereotipos portugueses, repetidos en varias obras teatrales de la época:

> *"el carácter enamoradizo o apasionado, las pretensiones nobiliarias de algunos de ellos, su visceral anticastellanismo, [...] su asociación con las labores artesanales y con los negocios relacionados con la sastrería, la pañería, etc., o su pertenencia a la clase de los judíos y conversos."*[10]

Portugal está presente en autores de primera y segunda fila. En este sentido, son sobradamente conocidas las representaciones de compañías españolas en Portugal, en las que naturalmente incluían temas portugueses, como constataría un análisis detallado de obras y autores, cuya pesquisa sobrepasaría los objetivos del presente artículo.

Centrándonos en la gran tríada del teatro español del Siglo de Oro compuesta por Lope de Vega (1562-1635), Tirso de Molina (15-79-1648) y Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) comprobamos que estos dramaturgos se inspiraron en algunos temes de la cultura portuguesa y en sus gentes para escribir sus obras.

10. Pedrosa, José Manuel. "El otro portugués. Tipos y tópicos en la España de los siglos XVI al XVIII", *Iberoamericana* VII, 28, (2007), 99-116.

Lope de Vega *"miró a Portugal con ojos admirados y lo sintió familiarmente, como algo suyo y entrañable"*[11]. En sus estancias, amplía sus conocimientos sobre la cultura del país, lo cual explica la presencia de la lusofilia en el corpus literario del autor. Entre los textos que atañen directamente a Portugal destacarían: *El Duque de Viseo* (parte 6ª de las Comedias), *El príncipe perfecto* I y II (partes 11ª y 18ª de las Comedias) y *El Brasil restituido* o *A Luva de dona Branca*. En esta última comedia, la acción transcurre en el contexto de la unión política y cultural de Portugal a la Monarquía Hispánica.

Entre las cerca de cien comedias conservadas de Tirso de Molina, en una docena se hace patente la influencia de Portugal. Este es el caso de *El Burlador de Sevilla*. La obra es un claro ejemplo de la lusofilia del dramaturgo. Así pues, en la descripción de Lisboa al rey Alfonso XI, que aparece en el parlamento de don Gonzalo de Ulloa, el autor hace una comparación entre la capital portuguesa y Sevilla. Esta última, *"La mayor ciudad de España"*[12], la define como corrupta, degradada y decadente. Por el contrario, considera a Lisboa como una ciudad muy católica y dinámica. De esta Ciudad recoge la gesta de los descubrimientos: *"diversas naves, y entre ellas / las naves de la conquista, / tan grandes que, de la tierra / miradas, juzgan los hombres / que tocan en las estrellas"*[13]. En definitiva, los portugueses se representan rodeados de un halo de perfección e idealismo, a pesar de las concepciones negativas mostradas en otras obras: arrogancia, altivez, desprecio, etc. Como contrapartida, el autor proyecta duras críticas a la sociedad sevillana y, por ende, a la castellana.

Calderón de la Barca dedica menos espacio en su prolífica obra a Portugal. Su contribución se ciñe a *El príncipe constante* y a *A secreto agravio, secreta venganza*. Todo lo contrario sucede con Don Miguel de Cervantes (1547-1616) quien tuvo una estancia portuguesa que duró alrededor de un año y medio. Este periodo permite al autor tomar contacto con el paisaje, la cultura y la población de Portugal. Buena parte de su experiencia quedó plasmada en un breve capítulo de su obra póstuma, *Los trabajos de Persiles y Segismunda* en 1617: Cervantes evoca con su

11. Viqueira Barreiro, José María (1950): "El lusitanismo de Lope de Veja", en *El lusitanismo de Lope de Vega y su comedia 'El Brasil restituído'. Estudio biobibliográfico, notas y comentarios*. Coimbra: Coimbra Editora Lda. 153-199. [separata de *Brasilia*, vol. V, Instituto de Estudos Brasileiros da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra]. 199.
12. Molina, Tirso de. *El burlador de Sevilla*. Madrid: Espasa-Calpe, 2006. Pág. 89.
13. Ibídem, pág. 119.

característica nostalgia irónica a dos de los personajes, Periandro y Auristela, que deambulan durante diez días por las ruas lisboetas. En esta obra, el autor alcalaíno reflejó el tópico del portugués enamorado en la España del Siglo de Oro: *"Manuel de Sosa Coitiño, / caballero portugués, / que a no ser portugués, aun fuera vivo. / No murió a las manos / de ningún castellano, / sino a las del amor, que todo lo puede"*[14].

A partir de la independencia de Portugal de 1640 y en los reinos sucesivos, las relaciones políticas, además de separar dos países, provocaran un distanciamiento cultural hasta que se produce la política matrimonial entre la dinastía Borbón y la Braganza en el siglo XVIII. Prueba de ello, es que tras el fallecimiento de Felipe II decae el interés por los acontecimientos portugueses en la literatura española. A partir de entonces, la caracterización de los personajes lusos bascula entre las percepciones de los escritores y los prejuicios cimentados entre un pueblo y otro. En definitiva, la cultura portuguesa va a interesar poco a los literatos españoles del siglo XVII, constantándose idéntica situación en Portugal. No se refleja en este periodo un tema luso de la importancia del mito de D. Sebastián[15], vinculado por vía materna con los Austrias españoles.

Sevilla: enclave cultural barroco

El S. XVII en España se corresponde con un periodo de crisis económica, de ruina y de decadencia y, por el contrario, de una producción artística provechosa. Algunas ciudades mantuvieron una próspera actividad comercial que contribuyó a mantener una presencia importante en el mundo de las artes y, con ello, a generar un trasvase de conocimientos con otras ciudades o naciones.

Un claro ejemplo de esta coyuntura es Sevilla; la capital hispalense ocupa un lugar destacado en la España barroca, tanto a nivel

14. Cervantes, Miguel de. *Los Trabajos de Persiles y Segismunda*. Madrid, Espasa-Calpe, 1968. Pág. 167.
15. La muerte del rey D. Sebastián en la batalla de Alcazarquivir en 1578 dará origen a uno de los mitos populares que ha alimentado la literatura lusa. Su fallecimiento sin descendencia y sin la certeza física de su muerte, comienza a crecer el mito de su venida y la restauración de la independencia portuguesa. Parece que los primeros relatos sobre el Sebastianismo son de origen español: se han postulado el interés de Felipe II por destruir el mito de la supervivencia de D. Sebastián a Alcazarquivir, con el fin de presentar como segura la muerte del monarca portugués. En la literatura, es Gabriel de Espinosa, conocido como "El pastelero de Madrigal", por su oficio y su tierra de origen, y que fue tema de obras de varios autores españoles. La persona y circunstancias de D. Sebastián como el mito han ocupado una parte no desdeñable de la literatura española del Siglo de Oro, desde el Romancero hasta el teatro pasando por la lírica.

cultural como económico. La ciudad adquiere un monopolio comercial a partir del Descubrimiento que se mantiene a pesar de la crisis del XVII, su importante puerto comercial sigue vigente como enlace entre el llamado "imperio de sol a sol". Por ello, se convierte en el enlace entre la España peninsular y la España de ultramar. Asimismo, el amplio tejido productivo relaciona a la ciudad con otros núcleos de la península. Esta es una de las razones por la que durante el Siglo de Oro su producción literaria es importante. No son pocos los autores de la literatura áurea que encuentran en Sevilla, de pícaros y de nobles, no solo una admiración profunda sino también la inspiración para sus obras en sus respectivos géneros literarios. Ello favorece que la ciudad se convierta en un territorio literario. Por un lado, la capital hispalense da vida a novelas, obras de teatro y poemas, y, por otro, acoge escritos de los autores más reconocidos de la literatura áurea, aquellos que elevan la lengua castellana a las cotas más altas de la literatura.

En lo que respecta al ámbito cultural, a lo largo de los siglos XVI y XVII, Sevilla destaca por ser núcleo de libreros, de impresores[16], y de traductores, que permite que títulos importantes de la literatura del Siglo de Oro se publiquen en esta ciudad. Asimismo, se llevan a cabo traducciones de obras portugueses a la lengua castellana[17]. Por otra parte, la Sevilla barroca no pierde el carácter lúdico y festivo que la caracterizaba. Destacan entre los espectáculos públicos, las representaciones teatrales organizadas en las plazas de la ciudad con motivo alguna celebración del calendario festivo de carácter básicamente religioso. Todos estos espectáculos públicos se incrementan en el S. XVIII con la llegada al trono de los Borbones que instalan la corte en Sevilla desde los años 1729 a 1733, incrementándose enormemente las ediciones de libros y grabados con la presencia de los monarcas en la Ciudad –Felipe V e Isabel de Farnesio–, tendencia que se mantiene durante los reinados

16. En la primera mitad del siglo XVII, estamos hablando de la época dorada de la imprenta sevillana. Sevilla contó con la elevada cifra de 34 impresores entre 1600 y 1650. Es importante mencionar que la mayoría de impresos de esta época eran pliegos y relaciones de sucesos, que gozaban de gran aceptación del público, eran baratos y de fácil elaboración, algo que hizo que las impresiones de libros cayeran considerablemente comparándolo con el anterior siglo.
A inicios de siglo, a diferencia de la mayoría de comercios que se agolpaban alrededor de la calle Génova (hoy Avenida de la Constitución), las imprentas iban a estar esparcidas por toda la ciudad, aunque en la mayoría de las ocasiones en lugares céntricos, siendo la calle Sierpes donde más talleres de impresión hubo en estos años. Véase Domínguez Guzmán, A. (1992). *La imprenta en Sevilla en el siglo XVII*. Sevilla: Universidad de Sevilla

17. Algunas de ellas con notables diferencias con respecto al original.

de los monarcas Fernando VI, Carlos III y Carlos IV[18]. En este contexto, cabe tener en cuenta, la religiosidad de Sevilla durante Siglo de Oro que, como consecuencia de la contrarreforma católica, envuelve gran parte de la vida urbana, envolviendo los anteriores fastos paganos con un tinte religioso. De este periodo, hay una extensa producción literaria donde la presencia de la capital andaluza es relevante.

Sobre esto último, Don Miguel de Cervantes contribuye con la obra *Rinconete y Cortadillo* (1613)[19]. En los últimos decenios del siglo XVI, el autor del Alcalá de Henares estuvo en la ciudad con la intención de embarcar hacia la India, y todo parece suponer que en la Cárcel Real Hispalense tuvo un sueño que más tarde culminaría con el proyecto de Don Quijote de la Mancha. Describe Sevilla como un enclave de contrastes y un lugar lleno de pícaros, tal y como glosó Mateo Alemán (1547 - 1614) cuando definió su ciudad natal en *La vida del Pícaro Guzmán de Alfarache* (1599): *"mapa de huérfanos y capa de pecadores"*[20].

Años después, se imprime *El burlador de Sevilla* (1630) de Tirso de Molina. Las diferentes estancias en la ciudad sirvieron al autor de inspiración para crear una pieza teatral. En esta obra, Don Juan vuelve a Sevilla donde se topa con la tumba de Don Gonzalo, se burla del difunto y lo invita a cenar. Sin embargo, y para su asombro, la estatua del muerto se presenta a esa cena. El propio Don Gonzalo aprovecha la ocasión para convidar a Don Juan y a su criado a cenar en su capilla. Estos aceptan la invitación. Durante el encuentro, la estatua se venga del burlador y lo arrastra al infierno, sin darle tiempo para perdón por sus pecados. Tras esto se recupera la honra de todas las mujeres deshonradas ante el rey, de forma que estas puedan casarse con sus pretendientes. Resultan, de igual modo, relevantes las descripciones de las turbias actividades llevadas a cabo en los prostíbulos de la ciudad. Así pues, en la escena II, vs. 1502-1517; 1997: 213-214, el Marqués de la Mota y el gracioso Catalinón dialogan sobre los prostíbulos en la calle Sierpes, y traen a cuento las imágenes del amante portugués y de la cera derretida:

> *"MOTA: En la calle / de la Sierpe, donde ves / a Adán, vuelto en portugués / que en aqueste amargo valle / con bocados solicitan /*

18. Morillas Alcázar, José Mª. "Felipe V en Sevilla: fiesta, ceremonia e iconografía". En *Sevilla y Corte: las artes y el lustro real (1729-1733)*. Casa de Velázquez. Madrid 2010. pp. 221-230.
19. Esta es una de las doce narraciones breves que componen *Las Novelas Ejemplares* de Miguel de Cervantes.
20. Aleman, Mateo. *Guzmán de Alfarache* (volumen I), Madrid, Cátedral, 2006, pág. 161.

mil Evas; que aunque dorados, / en efecto, son bocados / con que las vidas nos quitan.
CATALINÓN: Ir de noche no quisiera / por esa calle cruel, / pues lo que de día en miel, / de noche lo dan en cera. / Una noche, por mi mal, / la vi sobre mí vertida, / y hallé que era corrompida / la cera de Portugal."[21]

Todos los tópicos relativos al amor portugués –como por ejemplo, el carácter repentino– quedan documentos en la obra de Tirso de Molina, considerado por la crítica como uno de los autores con más influencias lusistas[22].

Félix Lope de Vega se instala en el barrio de San Vicente de Sevilla entre 1601 y 1604. El dramaturgo sitúa la acción dramática de una veintena de sus obras en la Ciudad de Sevilla, donde, más que rendirle elogios, deja testimonio en los escenarios de los cambios sociales y culturales propios de la época.

Desde la conquista de Sevilla por Fernando III en 1248 se documenta la presencia de portugueses cuyo número se incrementa con los intercambios comerciales del puerto de Indias. Cuando se traslada la Casa de Contratación a Cádiz en 1717, muchos de estos portugueses cambian su residencia a esa ciudad para continuar con las actividades económicas[23].

Iberismo y la herencia barroca del siglo XVII

La historia medieval y moderna de España y Portugal transcurre entre batallas dinásticas, movimientos fronterizos y tímidos acercamientos culturales. En realidad, sería la no descendecia de Fernando VI, hijo del primer matrimonio de Felipe V con María Luisa Gabriela de Saboya, y Bárbara de Braganza que origina la llegada al trono de Carlos III, hijo del segundo matrimonio con Isabel de Farnesio, en 1759. Esta coyuntura, tanto a nivel político como cultural, se prolonga hasta el siglo XIX, periodo en que la frontera entre ambas naciones quedará determinada hasta

21. Cervantes, Miguel de. *Novelas ejemplares*. Madrid: Cátedra, 1980. Pág. 182.
22. Tirso de Molina "comedias portuguesistas", entre las que menciona *Escarmientos para el cuerdo* (1619), *Doña Beatriz de Silva* (1619-1620), *El amor médico* (1618-1620), *Averígüelo Vargas* (1621), *Antona García* (1622), *Por el sótano y el torno* (1623) y *Siempre ayuda la verdad* (1623).
23. Alfonso Mola, Marina. "Cádiz, cabecera de la carrera de Índias. El traslado de la Casa de la Contratación en 1717". *Andalucía en la historia*. Nº 57, Fundación Centro de Estudios Andaluces. 2017, pp. 54-59.

la actualidad[24]. A lo largo de este siglo, ambos países han visto mermar sus dominios coloniales y que, por ello, en el plano literario e intelectual expresan el anhelo de mantener el imperio que ya no logran mantener[25]. A este declive finisecular se suma que en las últimas décadas del siglo XIX y principios del XX, y coincidiendo con el auge de los nacionalismos europeos, se desarrolla un movimiento de aproximación entre ambos países, que conocemos con el nombre de Iberismo.

Bajo el rótulo de Iberismo se crea un proyecto que postula una nueva forma de integración entre España y Portugal y que pasaría por diferentes interpretaciones de orden cultural, económico y político[26]. Este último se estructura según la ideología: o bien con una misma monarquía o con un gobierno republicano para ambos países. Asimismo, existe un posicionamiento unionista y otras interpretaciones que contemplan la autonomía de regiones que históricamente han contado con una identidad propia. En el lado español, cabe distinguir también las propuestas anexionistas, que proponen la absorción de Portugal como provincia de España. En esta línea se inserta el texto polémico *La fusión ibérica* de Pío Gullón de1861[27], para quien las fronteras de la península Ibérica *"son tan determinadas y tan naturales como las de una isla"*[28]. Para el autor, Portugal, a pesar de estar separado, no habría alcanzado una autonomía ni histórica ni cultural. Frente a este argumento, otras teorías

24. En la conocida como "Guerra de las Naranjas" en 1801 en Olivenza (Badajoz) durante el reinado de Carlos IV y el Tratado de los Límites de Lisboa de 1864. En 1906, como consecuencia de sucesivas controversias, se redacta el Acta General de Demarcación entre España y Portugal.
25. Sobre el declive colonial hay dos fechas decisivas: En Portugal tiene lugar el Ultimatum en 1890 y en España, la crisis española de 1898. En la última década del s. XIX, el gobierno británico obliga a Portugal a retirar sus fuerzas militares en el territorio comprendido entre Angola y Mozambique y que Portugal había reclamado en la Conferencia de Berlín (1884-85). Esta coyuntura supuso un el fin de la expansión colonial y una inestabilidad política y social en el país. Situación similar vivió España. España reconoció 1898 la independencia de Cuba, e hizo una cesión a Estados Unidos de Puerto Rico y Filipinas. Todo ello, denominado como "el Desastre", puso fin a un imperio colonial forjado durante cuatro siglos mientras, en el ámbito intelectual, se desarrolló un fecundo debate que impulsa unas líneas regeneracionistas.
26. Esta fue la conclusión general del Congreso internacional de Historia y Cultura en la Frontera, Cáceres del 10 al 12 noviembre de 1999, cuando el que escribe empezaba a investigar la literatura y sociedad portuguesa.
27. *La fusión Ibérica* la escribe el político liberal y periodista Pío Gullón, ministro de la Gobernación de Sagasta en 1883 y ministro de Estado en varios períodos (1897-98; 1905; 1906). En MOLINA, César Antonio: *Sobre el iberismo y otros escritos de literatura portuguesa*, Madrid, Akal, 1990, p. 116, recoge la referencia de un libro que al parecer suscitó cierta polémica en el momento de su edición: GULLÓN, Pío: *La fusión ibérica*, Madrid, Imprenta Gabriel Alhambra, 1861.
28. Ibídem pág. 12.

abogan por una unión política que no suponga la desaparición de las individualidades nacionales.

El Iberismo genera un diálogo alimentado por los intelectuales de ambos países y que se concreta en proyectos políticos, ideológicos o culturales, lo cual permite un acercamiento basado en una interrelación histórica entre ambos países y, a su vez, contrarresta el desconocimiento y distanciamiento entre España y Portugal.

Este movimiento nace en un periodo decadentista que se sucede en ambos países. Según Pérez Isasi *"se enfrentan inevitablemente a cuestiones políticas como la identidad colectiva, o la relación entre poder y discurso"*[29]. El ideario estará presente en todos ámbitos de la cultura y la sociedad y permitió estrechar los vínculos intelectuales y políticos entre ambas naciones peninsulares.

En lo que respecta al ámbito cultural, se crea un diálogo fructífero de relaciones interculturales. Se puede hablar de una implicación de intelectuales de ambos países los cuales tuvieron una recíproca solidaridad. Asimismo, el Iberismo encontró en la literatura de un lado u otro de la frontera, en cualquiera de los géneros literarios, un cauce efectivo de difusión de ideas. Para José Luis Gavilanes Laso, al calor de las crisis coloniales de Portugal y España, *"se generó el terreno propicio para la sincronización de los relojes culturales"*[30].

El Iberismo, con diferentes grados de implicación, encuentra sus representantes literarios en la *Geração de 70* –o *Geração de Coimbra*– representada entre otros por: Amero de Quental, Eça de Queiroz, Oliveira Martins, Guerra Junqueiro, Ramalho Ortigao, entre otros. Se trataba de un grupo que en sus obras transmitieron la sensación de desencanto y escepticismo ante la posibilidad de un cambio para Portugal: cada cual a su modo, defendían la creación de una *Patria Nova*. El historiador y político lisboeta Joaquim Pedro Oliveira Martins denominó a este grupo *Os vencidos da vida*[31].

29. Pérez Isasi, pág. 66.
30. Gavilanes Laso, Jose Luis. *Literatura española y portuguesa*... op. cit. pág. 82.
31. *Vencidos da vida* es el apelativo que el historiador y político Joaquim de Oliveira Martins acuñó para denominar a los intelectuales de mayor relieve de las tres últimas décadas del siglo XIX y que canalizan su desencanto a través de una sólida producción literaria y revistas culturales en las cuales exponen su ideología e ideas renovadoras.

En unas coordenadas temporales similares, en España, un grupo de autores que formaban la denominada Generación del 98, liderado entre otros por Miguel de Unamuno. Estos autores hurgan en sus propias raíces para encauzar un proyecto de futuro y encuentran en el país vecino determinados paralelismos culturales. En la nómina de autores destacan: Ángel Ganivet, Valle-Inclán, Jacinto Benavente, Carlos Arniches, Vicente Blasco Ibáñez, Gabriel y Galán, Manuel Gómez-Moreno, Miguel Asín Palacios, Serafín Álvarez Quintero, Pío Baroja, Azorín, Joaquín Álvarez Quintero, Ramiro de Maeztu, Manuel Machado, Antonio Machado y Francisco Villaespesa, etc.

La literatura peninsular de las postrimerías del XIX encuentra en el realismo, el lenguaje adecuado para informar y sensibilizar al lector de la crisis económica e intelectual que padecen ambos países, y hallan en la novela el medio de difusión del ideario.

Autores portugueses como Antero de Quental, Teófilo Braga, Eça de Queiroz, Oliveira Martins y Teixeira de Pascoaes, y los españoles Marcelino Menéndez Pelayo, Miguel de Unamuno, Juan Valera, Leopoldo Alas «Clarín», Emilia Pardo Bazán y, años más tarde, Eugenio d'Ors, parten de la premisa de que ambas literaturas mantienen puntos en común y propugnan una interrelación histórico cultural, a la vez que contribuyen a reflexionar sobre cuestiones sociales de la vida peninsular y el porvenir de los pueblos ibéricos.

En estas coordenadas temporales y con el soporte intelectual sensible a los problemas, se diría que ambos pueblos tienen formas semejantes de interpretar el pasado, reconocen los errores de otros tiempos, se muestran reticentes con el presente y mantienen una postura escéptica hacia el futuro. Estas visiones críticas se expresan a través de una frustración, desconfianza y desazón compartida con discursos intelectuales comunes, además de los rasgos específicos de cada país. Obras como: *La Regenta* (1885) de Leopoldo Alas Clarín, *Miau* (1888) de Benito Pérez Galdós o *Os Maias* (1888) de Eça de Queiroz, más allá de abordar temas universales, reflejan las preocupaciones de la clase intelectual de la época. Estos y otros autores tienen en común una hispanofilia o lusofilia que se concreta en un sentimiento iberista.

Esta coyuntura favorece las publicaciones de obras y favorece el acercamiento entre las culturas española y portuguesa. En 1878

Menéndez Pelayo en *Programa de Literatura Española* establece paralelismos entre la literatura castellana y la portuguesa:

> *"[Las literaturas] reflejaban iguales sentimientos y parecidas ideas, y recíprocamente se imitaban y traducían y cedieron el mismo paso a extrañas influencias. [...] Dios ha querido además que un misterioso sincronismo presida al desarrollo de las letras peninsulares. No hay transformación literaria en Castilla a que no responda otra igual en Lusitania."*[32]

Otro de los textos fundamentales es *La Historia de la civilización ibérica* de Oliveira Martins (1894). La obra presenta un estudio de la historia política de ambos pueblos a través del análisis de sus instituciones, clases sociales y grandes protagonistas, dentro de una común unidad cultural. De ella escribió Unamuno: *"debería ser un breviario de todo español y de todo portugués culto"*.

En esta línea y a modo de epopeya, en 1926 Ramiro de Maeztu afirmaba que *"Donde acaban Las Lusíadas*[33] *empieza Don Quijote"*[34]. El autor establece unos paralelismos entre ambas obras capitales en la literatura portuguesa y española. Para Maeztu, ambas naciones habían seguido una historia artística paralela y estas dos obras expresan la idiosincrasia de sus respectivos países. Las resonancias de *Os Lusíadas* en la poesía española del siglo XVI y XVII son numerosas[35], como también se encuentra en varios autores en lengua portuguesa la presencia de *Don Quijote de la Mancha*.

Estas publicaciones contribuyen a la difusión de un ideario político y cultural[36]. En ellas, literatura e historia forman el bastión estético e intelectual de un singular movimiento cultural autorreflexivo singular en la historia de España[37] y de Portugal.

---

32. Menéndez Pelayo, M. (1878): "Programa de literatura española", en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, vol. I, Menéndez Pelayo Digital, CD-ROM, Santander: Digibis.
33. Ramiro de Maeztu es uno de los muchos escritores que feminiza el título de Camoens probablemente por ignorar que se trata de un helenismo que significa "los portugueses".
34. Maeztu, R.de. *Don Quijote, Don Juan y La Celestina*. Madrid: Espasa-Calpe, 1981. p.44.
35. Valga entre los muchos ejemplos *Jerusalem conquistada* de Lope de Vega (1609) o *Fernando o Sevilla restaurada* de Juan Antonio de Vera y Figueroa (1632) que aunque no mencione la obra de Camoens dejan de forma evidente su influencia.
36. Entre el amplio repertorio de publicaciones destacaríamos como revistas españolas: *Revista Peninsular*, *Revista Ibérica*, *La Gaceta Literaria*. En el caso portugués, destacan *Revista Contemporânea*, *Presença* y *Orpheu*, entre otras.
37. Jover, J. Mª: "Restauración y conciencia histórica" en *España. Reflexiones sobre el ser*



Fig. 1. Postal del pabellón de Portugal en el Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929.

Colección particular del autor.

En 1928, el crítico literario portugués Fidelino de Figueiredo, iberista convencido, advertía en una entrevista para la *Gaceta Literaria*[38] sobre la necesidad de acercar Portugal a Iberoamérica para que formase parte de la "política panibérica". En este sentido, la Exposición Iberoamérica de Sevilla de 1929 contribuyó a integrar al país vecino en el tejido cultural iberoamericano[39]. El pabellón rememora con una estética neohistoricista el barroco portugués del siglo XVIII, último siglo de fusión de ambos países a través de las reinas María Bárbara de Braganza y de María Ana Victoria de Borbón, y rememora el carácter popular típico de las colonias de ultramar. Una vez más, la ciudad de Sevilla tiende un puente cultural entre España y Portugal.

Estas corrientes ideológicas han evolucionado, a lo largo del siglo XX y XXI. En este periodo los intelectuales de ambos países definen un ideario intelectual cuyos cimientos es preciso buscarlos en la producción literaria de siglos anteriores. En efecto, para hallar los orígenes del trasvase cultural, es preciso remontarnos al Siglo de Oro.

Tanto el iberismo como la literatura barroca en la Península Ibérica se fraguan en un contexto de decadencia. Las letras barrocas dejan constancia de la sociedad y la moral de la época mediante el empleo

de España, Real Academia de la Historia, Madrid, 1997.

38. *Gaceta Literaria* nº26 de 1928.

39. La Exposición de Sevilla dio cabida en 1922 a los pabellones de Brasil, Macao y Portugal con el objetivo de hermanar a estos países con Hispanoamérica pasó a denominarse Iberoamericana. El evento fue inaugurado el 9 de mayo de 1929 por el rey Alfonso XIII y clausurado en 21 de junio de 1930 y se construyeron 125 pabellones.

de la ironía, comicidad u otros recursos literarios. En el caso concreto de España, nada mejor que el arte y la literatura para ver reflejado el ocaso de un "imperio de sol a sol" que deja a la corona española en penumbras. Las deudas con otras monarquías se acumulan y la representación territorial en Europa disminuye. Sin embargo, en el siglo XIX se recurre a las técnicas realistas y costumbristas que describen con todo lujo de detalles el ocaso colonial que se produce en España y Portugal. En ambas naciones, se respira una sensación de fracaso y de pesimismo. Como en el siglo de Oro, la literatura atraviesa un periodo de fecunda producción; una literatura de calidad no solo en su contenido formal, sino también por el contenido crítico. Los literatos encuentran, principalmente en la prosa, el cauce para expresar la sociedad de la época y los sentimientos que mueven esta.

Ya entrados en el siglo XX, cabe tener en cuenta que ambos países han vivido en su historia recinto dos largas dictaduras que contribuyeron a separar ambos países desde un punto de vista cultural. Los únicos compromisos entre ambas naciones no fueron más allá de Tratados de Amistad y de No Agresión que únicamente salvaguardaban principios políticos y militares de las dictaduras.

A pesar de que las dictaduras no fomentasen acuerdos culturales, algunos escritores rompen el distanciamiento cultural y, entre líneas, transmiten el ideario iberista. Este es el caso del novelista y poeta portugués Adolfo Correia da Rocha, conocido con el pseudónimo de Miguel Torga (1907-1995). De su amplio *corpus* literario destaca el dedicado al género de viajes, en el cual dedica un espacio importante a recorrer la Península Ibérica. También a ella le decida sus *Poemas Ibéricos* (1965).

Iberista convencido, admirador de España y enamorado de la literatura portuguesa, afirmaba: *"Soy un portugués hispánico. Nací en una aldea trasmontana, pero respiro todo el aire peninsular..."*[40]. No en vano, Pilar Vázquez, editora del poemario anterior, considera que el autor de Trás-os-Montes es: *"probablemente el escritor portugués contemporáneo a quien más le ha preocupado el anguloso y difícil perfil espiritual de España [...], que más ha pateado nuestro suelo en una insaciable búsqueda del ser de España."*[41]

40. Torga, prólogo a la versión de *La creación del mundo*, Alfaguara, 2006, p. 11.
41. *El País*. Presentación en edición bilingüe los 'Poemas ibéricos' del portugués Miguel Torga. 22/03/84.

Miguel Torga emplea su propia geopoética para describir los paisajes peninsulares. En 1951 realiza un viaje por Andalucía y queda vislumbrado por la ciudad de Sevilla:

> *"Sevilla, 16 de abril de 1951.– Por mais esforços que faça, um português não consegue entender uma terra como Sevilha. Creio mesmo que talvez nenhum visitante, pois que a força catalisadora do ambiente é de tal ordem que o forasteiro, arrastado pela irrealidade colectiva, nunca mais reencontra a solidão que a crítica necessita. [...] Aqui, Deus passeia pelas ruas, a volúpia vem do próprio ar que se respira, a beleza tropeça connosco a cada esquina."*[42]

Con la recuperación de la democracia, el Iberismo ha entrado en ambos países en una nueva etapa consistente en poner en práctica programes de intercambios económicos y culturales. De esta última etapa, José Saramago (1922-2010), Premio Nobel de Literatura en 1998, se mostró escéptico con el europeísmo, sin embargo, izaba la bandera a favor de una unión iberista. Su novela *A Jangada de Pedra* (1986) recoge buena parte de su ideario iberista. En la obra se narra la separación de una porción de tierra del continente europeo, hecho que dará lugar a la formación de una isla; un accidente geográfico simboliza la separación de Europa y la creación de un espacio común, el cual, más allá de posibles lecturas políticas, debería constituir un horizonte investigador en el campo de las humanidades y de los estudios ibéricos.

A modo de conclusión

Tras lo anteriormente expuesto comprobamos que la tanto la literatura española como la portuguesa cuentan en su haber con dos épocas de fecunda producción: el siglo XVII, conocido en el ámbito hispánico literario como El Siglo de Oro, y el periodo comprendido entre la segunda mitad del siglo XIX y los albores del XX. Tanto el periodo de entresiglos como el Barroco tienen en común que se desarrollan en periodos de crisis y se crean unas relaciones literarias entre España y Portugal. En este contexto y como se ha indicado en algunos ejemplos, las fuentes literarias recogen el sentir de una época y, ya en el siglo XIX, definen un ideario intelectual que, de no haber mantenido trasvases culturales en épocas anteriores, el iberismo no hubiera encontrado un marco tan adecuado de difusión. Es decir, para entender determinados sentimientos arraigados en la idiosincrasia ibérica es preciso proyectar la mirada a los periodos de unión dinástica y épocas de decadencia.

42. Torga, Miguel (1999): *Diário (vols. I-VIII)*. Lisboa: Publicações Dom Quixote. (Diário VI: 595).

El iberismo restaura la brecha investigadora entre la literatura de ambos países, no por ello debe considerarse una literatura unitaria pero si de dos producciones literarias relacionadas. Asimismo, el hecho de que algunos de los más reconocidos teóricos del Iberismo se dedicasen a la literatura, ha contribuido a la difusión del iberismo y ha tejido un diálogo intercultural. Razón por la cual, se hace necesario acudir a las fuentes literarias, tanto ensayo como ficción, para seguir los periodos de acercamiento cultural entre ambos países y la formación del ideario.

En este contexto, Sevilla, es una ciudad que puede presumir de su herencia barroca y de su legado literario. La capital hispalense ha sido testigo directo de las luces y sombras de la España barroca. Como capital cortesana en los siglos XIV[43] y XVIII, enclave comercial y su trayectoria artística, esta urbe de reyes, artesanos y pícaros y maleantes fue una inagotable fuente de inspiración de un buen número de obras literarias barrocas. Gracias a sus intercambios comerciales y culturales con Portugal, la ciudad atrajo a escritores de ambos lados de la frontera. Por esta razón, Sevilla puede considerarse un espacio que ha favorecido el diálogo intercultural y un nexo literario de unión entre ambas naciones.

Son numerosos los estudios existentes sobre la literatura barroca y muchas las investigaciones sobre la literatura decimonónica, pero aún son insuficientes los que tienden puentes entre ambos periodos. La literatura, tanto en su vertiente ficcional como ensayística, además de acercar la historia cultural de España y Portugal supone una fuente de conocimiento del ideario iberista. Por ello, un estudio comparativo de las obras de los dos periodos que hemos abordado, permite ampliar los horizontes investigadores sobre las relaciones hispano-lusas.

43. S. XIV con Pedro I de Castilla y en el s. XVIII con Felipe V e Isabel de Farnesio.

Influencia portuguesa en el último gótico de la Baja Andalucía

Manuel Romero Bejarano
Universidad de Sevilla (España)

Resumen
Este trabajo tiene como objeto reseñar la importancia de la arquitectura tardogótica portuguesa en los edficios que se realizaron entre 1520 y 1550 en la Baja Andalucía. Esto fue debido al trasvase de maestros, que viajaron desde Portugal y se establecieron en la zona, donde acabaron por adoptarse como propios los sistemas constructivos y motivos ornamentales traídos del país vecino. Resulta en especial destacado el papel de Diego de Riaño como introductor de la tendencia, ya que desde que marchó a Lisboa a trabajar en el monasterio de jerónimos de Belem, la afluencia de artífices lusos a la Baja Andalucía fue considerable.
Palabras clave: Tardogótico. Portugal. Baja Andalucía. Diego de Riaño. Jerez de la Frontera. Sevilla.

Abstract
The purpose of this work is to review the importance of the Portuguese late Gothic architecture in the buildings in Baja Andalucia that were carried out between 1520 and 1550. This was due to the transfer of masters, who traveled from the neighboring country and settled in the area, where they ended up adopting as own constructive systems and ornamental motifs brought from the neighboring country. The role of Diego de Riaño as an introducer of the trend is especially noteworthy, since since he went to Lisbon to work in the monastery of Jeronimos de Belem, the influx of Portuguese artists to Baja Andalucía was considerable.
Keywords: *Late Gothic, Portugal, Baja Andalucía, Diego de Riaño, Jerez de la Frontera, Sevilla*

En las páginas que siguen trataré de demostrar que la influencia de los canteros portugueses de las primeras décadas del siglo XVI en la arquitectura de la Baja Andalucía fue muy importante. Baste como prueba de lo que digo la cantidad de edificios de filiación lusitana que mencionaré. Unos están documentados[1] y otros presentan una serie de rasgos inequívocos que me han hecho situarlos en la órbita del tardogótico del país vecino, un estilo inconfundible que la historiografía tradicional ha venido a denominar como *Manuelino*, término un tanto manido y no excesivamente correcto que en la actualidad es poco utilizado en las publicaciones más rigurosas.

Estado de la cuestión

Empezaré con una revisión bibliográfica de lo que se ha publicado al respecto hasta el momento, lo que por desgracia, no es mucho. Si nos atenemos a los libros y artículos que versan sobre este asunto, puede afirmarse que la influencia portuguesa en la arquitectura de fines del gótico en la Baja Andalucía y su entorno, no existe o, mejor dicho, se limita a unos pocos casos aislados que aparecen como por ensalmo. De hecho, nadie se ha planteado el fenómeno en conjunto. Pero antes de pasar a ello, es preciso citar a Florentino Pérez Embid, quien en 1944 lanzaba la tajante afirmación, tomada como dogma de fe por los historiadores que le siguieron, de que *"fuera del territorio portugués, el estilo (Manuelino) sólo informa la decoración de algún vano aislado y casi siempre en localidades españolas muy cercanas a la frontera"*[2].

1. Romero Bejarano, Manuel. *Maestros y obras de ascendendencia portuguesa en el tardogótico de la Baja Andalucía*, Tesis doctoral inédita.
2. Pérez Embid, Florentino. "La portada manuelina de Almonaster la Real (Huelva)". *Archivo Español de Arte*. Tomo XVII. 1944. pp. 270-278.

El único intento de acercarse de modo global a la influencia del arte tardogótico lusitano en la arquitectura española fue publicado por Álvarez Villar en 1983 y tiene el significativo título de Ecos hispánicos del Manuelino, ya que como explica su autor, *"ecos, no influencias quiero ver en obras menores del arte español, algunas muy conocidas y otras no tanto, que no por ello dejan de representar una tendencia, una corriente derivada de la eclosión artística que Portugal registraba"*. Tal y como explica Álvarez, los edificios que cita y su relación con el arte luso están ligados a la cercanía de la frontera, añadiendo que *"en algunos casos son sólo restos, testimonios más bien de algo más importante ya desaparecido. En otros son adiciones intrascendentes en el conjunto de la obra, que sirven de claro exponente de un deseo de actualización, pero en ambas ocasiones solo detalles y nunca una obra de primera clase"*[3]. Fiel a los principios expresados, analiza una serie de obras cercanas a la frontera en tierras de Pontevedra, Salamanca, Cáceres, Badajoz y Huelva[4], sin apuntar la influencia del tardogótico portugués en ninguno de los edificios que se estudiarán en este trabajo.

Pasando al ámbito de los estudios de la arquitectura del periodo tardogótico y protorrenacentista en Andalucía, hay que señalar que tampoco ninguno de los autores que se han ocupado del tema ven una clara influencia portuguesa. Nada indican Pareja y Megía en su *Arte de la Reconquista cristiana*[5], como tampoco lo hace Laguna Paúl[6] en su estudio sobre el gótico andaluz publicado en 1992. Por su parte, Rodríguez Esteve, en un extenso artículo dedicado al llamado *Gótico Catedralicio*, que no es otra cosa que el conjunto de obras bajoandaluzas y canarias que toman como modelo la Catedral de Sevilla, apenas sí se ocupa del importante factor lusitano que contribuyó a levantar una buena parte de estos edificios. Rodríguez habla de otras posibles influencias de focos como el toledano, o el propio Renacimiento en estas construcciones, sen-

3. Álvarez Villar, Julián. "Ecos hispánicos del Manuelino", en DIAS, Pedro (coord.). *As relaçoes artísticas entre Portugal e Espanha na época dos descobrimentos*, Coimbra, Livraria Minerva, 1987, pp. 79-95.
4. Estos edificios son la iglesia de Santa María la Mayor de Pontevedra, la Casa de las Conchas de Salamanca, "La Sacristía" de La Bouza (Salamanca), una casa en Vilvestre (Salamanca), la parroquia de Hoyos (Cáceres), una casa en Valverde del Fresno (Cáceres), la casa de Chaves-Cárdenas en Trujillo, la Puerta de las Palmas y la catedral de Badajoz, el Hospital de Santiago de Zafra, la parroquia de la Asunción de Azuaga, el palacio de los Zapata en Llerena, la parroquia de Salvatierra de los Barros, la parroquia de Almonaster la Real, la ventana de una casa de Ayamonte y la parroquia de San Sebastián de La Gomera.
5. Pareja López, Enrique y et al. *El Arte en la Reconquista Cristiana*, Sevilla, Gever, 1990, pp. 214 y ss.
6. Laguna Paul, Teresa. "La Arquitectura", en Fernández López, José (coord.). *La España Gótica. Andalucía*, Madrid, Encuentro, 1992, pp. 34-65.

tenciando: *"más allá de estas corrientes, sólo cabe reconocer la existencia de algunas manifestaciones, de menor incidencia, tales como las que se observan en la Sierra de Huelva, hasta donde llegaron las aportaciones de canteros extremeños y portugueses. En este contexto puede justificarse la singularidad de la gran iglesia de Nuestra Señora de los Dolores en Aracena, y la portada erigida en la parroquia de San Martín, en Almonaster la Real; la cual, ejecutada entre 1523 y 1538, debe catalogarse como un ejemplar del más genuino gótico manuelino"*[7].

Poco más aporta el mismo autor en su trabajo de 2011 sobre el gótico del sur de España, donde avanza un poco más en sus postulados, afirmando que *"la arquitectura tardogótica de este periodo, además de introducir elementos renacentistas, estuvo sujeta a nuevas influencias del gótico peninsular. En Almería se percibe el influjo de la tradición levantina, tal y como se observa en la iglesia de Santiago de Vélez Blanco. En las tierras occidentales de la provincia de Huelva, en la línea de la vieja Banda Gallega, se reconoce con nitidez el trabajo de los entalladores portugueses. Si en Ayamonte se vislumbra la influencia del Algarve, en la Sierra de Huelva se hace patente el trabajo de maestros alentejanos, tal como puede apreciarse en la portada de la iglesia de San Martín, en Almonaster la Real. Engalanada con el escudo del Arzobispo Manrique de Lara (1523-1538), halla su referente más inmediato en la puerta principal de la iglesia matriz de San Juan Bautista en Moura"*[8].

En cuanto a los estudios sobre el gótico en la actual provincia de Cádiz, zona donde el fenómeno portugués alcanzó su mayor desarrollo durante este periodo, ya en 1935 Hipólito Sancho apuntaba en un breve artículo una corriente en el tardogótico de la zona *"fastuosa y ligada con el manuelino portugués de que hubo muestras abundantes pero del que restan pocas siquiera una de ellas sea la fábrica excepcional de San Miguel (de Jerez de la Frontera)"*[9]. Sin embargo, lo exiguo del trabajo no le permitió abundar en este asunto que quedó dormido hasta finales del XX, cuando García Peña dio una leve pincelada en su tesis doctoral, publicada en 1990. Allí, al tratar sobre las obras del siglo XVI escribe que *"deben corresponder a*

7. Rodríguez Estévez, Juan Clemente. "El Gótico Catedralicio. La influencia de la Catedral en el Arzobispado de Sevilla", en Jiménez Martín, Alfonso (ed.). *La Piedra Postrera. V Centenario de la conclusión de la catedral de Sevilla*, Sevilla, Turris Fortísima, 2007, Tomo I, pp. 175-255.
8. Rodríguez Estévez, Juan Clemente. "El tardogótico del sur: Andalucía y Canarias", en Alonso Ruiz, Begoña (ed.). *La Arquitectura Tardogótica Castellana entre Europa y América*, Madrid, Sílex, 2011. pp. 81-109.
9. Sancho de Sopranis, Hipólito. "El arte y sus estilos en la provincia de Cádiz", en *Cádiz y su provincia*, Cádiz, M. Álvarez, 1935, pp. 38-46.

este siglo algunos soportes adosados de fuste torso que se dan en la iglesia de San Mateo (de Jerez), enmarcando los ventanales de la cabecera y en la capilla de la Misericordia de Arcos, fundación ducal, también en su cabecera. Aunque estos soportes proliferan en el XVI en nuestras iglesias góticas levantinas, pienso que en la zona de nuestra diócesis (en referencia a la de Jerez) ha de considerarse influencia del manuelino portugués, tan evidente en las tierras de la vecina provincia de Huelva"[10]. Sin embargo, su atinado comentario pasó desapercibido a Fernández López, quien con un despiste considerable escribió lo siguiente en referencia a la arquitectura de fines del gótico en Cádiz: *"Durante el siglo XV y principios del XVI, muchas de las primeras iglesias fueron sustituidas, remodeladas o construidas de nueva planta, debido al apogeo económico de aquella etapa y a causas telúricas. Todo ello fomentó las formas tardías de un gótico aristocrático, repercutido por las obras de la catedral de Sevilla, tanto en los elementos estructurales, como en los decorativos. De estos últimos, las portadas cuajaron un estilo de características hispanoflamencas, cuyos mejores tipos los encontramos en Arcos y Jerez de la Frontera"*[11].

El resto de referencias a la influencia de la arquitectura portuguesa de finales del gótico en el ámbito de estudio de este trabajo se reduce a edificios individuales, como Santo Domingo, San Mateo y San Miguel de Jerez[12] o el monasterio de La Victoria de El Puerto de Santa María[13], la iglesia de San Martín en Almonaster la Real[14], algunas construcciones de Ayamonte[15], la iglesia de Nuestra Señora de Consolación en

10. García Peña, Carlos. *Arquitectura gótica religiosa en la provincia de Cádiz. Diócesis de Jerez*, Madrid, Universidad Complutense, 1990, Tomo I, p. 70.
11. Fernández López, José. "Cádiz Gótica", en Fernández López, José (coord.). *La España Gótica. Andalucía*, Madrid, Encuentro, 1992, pp. 339-378.
12. Sancho de Sopranis, Hipólito. Introducción al estudio de la arquitectura en Xerez, Jerez, Guión, 1934, pp. 13 y ss.
13. Romero Medina, Raúl. "Los canteros de la obra tardogótica del monasterio de La Victoria de El Puerto de Santa María (1522-1544)", *Revista de Historia de El Puerto*, Nº. 44, 2010, pp. 59-78.
14. Pérez Embid, Florentino. "La portada manuelina... op. cit.; Morales Martínez, Alfredo J. *Arquitectura medieval en la Sierra de Aracena*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1976, pp. 120-121; Falcón Márquez, Teodoro. "La iglesia parroquial de Almonaster la Real (Huelva)", *Laboratorio de Arte*, nº 2, 1989, pp. 33-43; Laguna Paúl, Teresa. "Huelva Gótica", en Fernández López, José (coord.). *La España Gótica. Andalucía*, Madrid, Encuentro, 1992, pp. 379-426; Oliver Carlos, Alberto, et al. *Guía histórico-artística de la Sierra de Aracena y Picos de Aroche,* Aracena, Iniciativas Leader Sierra de Aracena y Picos de Aroche, 2004, pp. 38-41; Carrasco Terriza, Manuel Jesús. "La portada Manuelina de Almonaster", *Boletín Oficial del Obispado de Huelva*, nº. 406, octubre-diciembre de 2011, pp. 233-252.
15. Moreno Flores, María Antonia. "El Convento de San Francisco en la ciudad de Ayamonte", en Peláez del Rosal, Manuel (ed.). *Actas del Simposio El Franciscanismo en Andalucía*, Cajasur, Córdoba, 2002, Tomo II, pp. 569-591; Carrasco Terriza, Manuel Jesús, et al. *Guía artística de Huelva y su provincia*, Sevilla, Fundación José Manuel

Azuaga[16], la parroquia de Nuestra Señora de los Ángeles de Los Santos de Maimona[17], la parroquia de Santa Marta en Santa Marta de los Barros, la parroquia de San Blas de Salvatierra de los Barros[18] o el convento de Santa Clara de Montilla[19].

Sobre el enrevesado objeto de este trabajo

"La historia arquitectónica de este periodo es extraordinariamente enmarañada y confusa, por el sistema de trabajar de los artistas, que muchas veces la documentación contemporánea, cuando existe, confunde más que aclara. Unos daban las trazas, modificadas de continuo por la frecuente intervención de otros. Maestros de fama destajaban obras no trazadas por ellos y que es frecuente pasen como suyas. El único medio es acudir al análisis detenido de las formas arquitectónicas, sin dejarse llevar primordialmente por lo que los documentos parecen sugerir"[20].

El objeto de este trabajo es poner en evidencia la importancia que tuvieron los maestros portugueses y los elementos constructivos y ornamentales que trajeron de su país en la arquitectura de la Baja Andalucía y su entorno durante la primera mitad del siglo XVI. Los documentos localizados en diversos archivos dejan claro que hubo un importante grupo de canteros y albañiles lusos en esta zona durante ese periodo. Pero tal y como indican las palabras de Torres Balbás que encabezan este epígrafe, el asunto es muy complicado y en muchos casos ha sido el análisis formal el que me ha llevado a relacionar con los portugueses varias obras. Las complejas redes sociales de los canteros peninsulares del siglo XVI propiciaron que un importante grupo de operarios se desplazasen a partir de 1520 desde Portugal a la Baja Andalucía, donde importaron sistemas constructivos y motivos ornamentales que se venían desarrollando en su tierra desde hacía apenas quince años.

Lara, 2006, pp. 531 y ss.

16. Álvarez Villar, José. "Vila do Conde y Azuaga en la relación artística hispano-portuguesa", en Caamaño Martínez, Jesús María (dir.). *Relaciones artísticas entre Portugal y España*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1986, pp. 33-46; AA.VV. *Azuaga y su arte*, Azuaga, Ayuntamiento de Azuaga, 2001, pp. 53 y ss.
17. Garrido Santiago, Manuel. *Arquitectura religiosa del siglo XVI en Tierra de Barros (Badajoz)*, Badajoz, Institución Cultural Pedro de Valencia, 1983, pp. 145 y ss.
18. Garrido Santiago, Manuel et al. "Características tipológicas de la arquitectura eclesial del Señorío de Feria (Badajoz)", *Norba Arte*, nº. 11, 1991, pp. 51-69.
19. Casado Alcaide, Juan et al. *Mudéjar en la clausura. El convento de Santa Clara de Montilla*, Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba, 2010, pp. 28 y ss.
20. Torres Balbás, Leopoldo. *Arquitectura Gótica. Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*, Madrid, Plus Ultra, 1952, p. 374.

El primer problema llega con la denominación de estos maestros. Ellos se llamaban a sí mismos canteros, albañiles y entalladores, pues ejercían estos oficios relacionados con la construcción y que comprendían la extracción de la piedra, su talla y asentamiento o la construcción de los más diversos elementos que iban desde tapias, cañerías o complejas bóvedas de crucería. No obstante, sabemos que alguno de ellos trazó edificios o parte de ellos, y así bien podríamos calificarlos como arquitectos. Pero no todos van a figurar como maestros mayores de las obras en las que trabajaron, por lo que un segundo punto que hay que dejar muy claro es el modo en que estos operarios se integraban en los edificios en los que intervenían a las órdenes de otros, pero con tal grado de libertad que podían alterar los proyectos originales hasta el punto de que la huella portuguesa sea perfectamente visible en un grupo de construcciones dirigidas por otros. Generalmente este otro era Diego de Riaño, principal valedor de los lusitanos en Sevilla y su entorno tras su estancia en Lisboa entre 1517 y 1522[21].

Sabemos que Francisco Buelta, muy posiblemente Boytac y por tanto miembro del importante linaje de constructores lusos, trabajó como aparejador de Riaño en las obras de la Catedral de Sevilla y la iglesia de San Miguel de Morón. En aquel tiempo el aparejador no sólo se encargaba de ejecutar las trazas que daba el arquitecto. Hay dos testimonios de mediados del XVI que hacen pensar que el aparejador era una suerte de arquitecto auxiliar a las órdenes del maestro mayor. El 20 de diciembre de 1546 varios vecinos de la parroquia de San Miguel de Jerez llegan a un acuerdo para entablar un pleito contra los maestros que estaban trabajando en la obra de la iglesia, al considerar que estaban realizando un gasto excesivo. En el documento se dice muy claro que los acusados eran *"la persona que traço la dicha obra como el que la hizo e labro que son martin de gainça e pedro hernandes de la çarça"*[22]. Sin embargo, lo que parece dejar bien diferenciadas las funciones de cada uno, se ve puesto en entredicho al dejar Fernández de la Zarza su nombre inscrito en la bóveda de la capilla del Socorro de dicho templo, tan sólo un año después.

21. Morales Martínez, Alfredo J. "Diego de Riaño en Lisboa", *Archivo Español de Arte*, Nº. 264, 1993, pp. 404-408.
22. ARCHIVO DE PROTOCOLOS NOTARIALES DE JEREZ DE LA FRONTERA (a partir de ahora APNJF). 1546. Oficio XI. Leonís Álvarez. Tomo II, fol. 2009 vto. y ss. 20 de diciembre. Citado por Romero Bejarano, Manuel. "La construcción de la Capilla de la Limpia Concepción del monasterio de San Francisco de Jerez de la Frontera", en Campos y Fernández de Sevilla, Francisco Javier (coord.). *Actas del Congreso de la Inmaculada en el Arte Español*, San Lorenzo del Escorial, Universidad María Cristina, 2005, Tomo II, pp. 1007-1029. Los vecinos que pretendían entablar el pleito eran Juan de Grajales, Cristóbal de Grajales, Diego Pavón y Silvestre de Fuentes.

Pienso que si alguien firma una obra, es porque se encargó de algo más que la ejecución del diseño de otro y así, ese nombre grabado en la piedra es una muestra de orgullo por una creación considerada como propia.

Mucho más patente queda la confusión de funciones entre arquitecto y aparejador en el documento de 1567 por el que Francisco Rodríguez se compromete a ser maestro auxiliar de Hernán Ruiz II en las obras de varias parroquias jerezanas: San Salvador, San Miguel, San Juan de los Caballeros, San Mateo, San Marcos, Santiago y San Lucas. En el expediente se inserta una carta de Hernán Ruiz al provisor del Arzobispado, en la que el maestro cordobés explica que *"para la prosecuçion de las obras que están comensadas y de las que se an de comensar di razón y traça a francisco Rodrigues maestro mayor de la dicha çibdad (de Jerez) al qual señale y señalo con facultad de vuestra merçed por maestro de las dichas obras y aparejador de ellas en my ausensya el qual digo que es abil y sufisiente y de su abilidad y sufisençia estoy satisfecho para la governasyon de las dichas obras según my administrasyon y por que las dichas obras son de calidad y travajosas y çientificas en su governasion e traça conviene la persona del dicho francisco Rodrigues por la espirençia que del se tiene y estando en las dichas obras bastara una sola visita mya una vez cada año"*. Expuestas las razones, el propio Francisco Rodríguez establece su contrato con los mayordomos para asistir *"a las obras de las dichas yglezias durante los días de my vida todo el tienpo que fuere menester para dar la horden y las trasas que convengan a las obras que a la sason labraren para que vayan bien asentadas e que yo sea obligado e nos obligamos a poner aparejador que en las dichas obras de las dichas yglezias e cada una de ellas labraren e sean abiles y sufisientes para que trasen o trasas que se les dieren las entiendan"*[23]. Es decir, que no sólo el aparejador de Hernán Ruiz daba trazas, sino que contrataba a otro aparejador que también tenía la capacidad de trazar. De ahí se deduce que su presencia en la obra tampoco sería constante, lo que parece lógico si tenemos en cuenta que Francisco Rodríguez simultaneaba este cargo con el de maestro mayor del Obispado de Cádiz.

23. APNJF. 1567. Oficio XIII. Miguel Jiménez. Fol. 465 vto. y ss. 30 de julio. Citado por Romero Bejarano, Manuel et al. "Traces and architects in the 16th century architecture of Spain: the case of Hernan Ruiz in Jerez de la Frontera", en Campbell, James W.P. et al. (eds.). *Further Studies in the History of Construction*, Cambridge, Construction History Society, 2016, pp. 231-238. Se trata de un complejo documento por el que Francisco Rodríguez presenta varias acreditaciones para ser nombrado aparejador de la obra de varias iglesias jerezanas. La primera de ellas es un traslado de una carta que Hernán Ruiz II escribe al provisor del Arzobispado en 13 de noviembre de 1566. La segunda, es el cuerpo del contrato.

Pero si este modo de trabajar parece enrevesado, no lo es menos el que se utilizó en la mejor documentada de las obras sobre las que se tratará: la de la capilla mayor de la parroquia de Nuestra Señora de la Oliva de Lebrija, ejecutada entre 1518 y 1520. Allí los mayordomos, tras una visita de Gonzalo de Rozas, que se titula maestro mayor de la Catedral de Sevilla, van a contratar en un periodo que no llega a tres años a un total de nueve maestros, dos de ellos portugueses, sin que quede claro en ningún momento quién dirigía las obras[24].

Volviendo con Riaño, hay que señalar que su presencia como maestro mayor está documentada, además de en la Catedral de Sevilla, en las Casas Capitulares de esta ciudad[25], la cartuja de Jerez, la parroquia de San Miguel de Morón[26], la parroquia de Santiago en Utrera[27], la parroquia de Santa María de Arcos, la iglesia de la Asunción de Aracena, la parroquia de San Andrés de Encinasola, la iglesia de Santa María de Carmona, la parroquia de la Asunción de Aroche, la iglesia de Nuestra Señora de la Consolación de Aznalcóllar y la parroquia de Nuestra Señora de la O en Chipiona[28], amén de la colegiata de Santa María de Valladolid[29]. Aún teniendo en cuenta los proyectos que no llegaron a ejecutarse, la heterogeneidad de estas obras es tal, que nadie que no conociese la documentación habría sido capaz de atribuir la traza de estos edificios a un mismo maestro. De ello se deduce, como demuestra el citado documento de Hernán Ruiz y Francisco Rodríguez, que la labor de los aparejadores

24. Romero Medina, Raúl et al. "La Catedral de Sevilla y su conexión con la arquitectura del tardogótico portugués", en Jiménez Martín, Alfonso (ed.). *La Catedral entre 1434 y 1517: historia y conservación. Actas de la XX edición del Aula Hernán Ruiz*, Sevilla, Taller Dereçeo, 2013, pp. 237-276.
25. Morales Martínez, Alfredo J. *La obra renacentista del Ayuntamiento de Sevilla*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1981, pp. 65 y ss.
26. Morón de Castro, María Fernanda. *La Iglesia de San Miguel. Cinco siglos en la historia de Morón de la Frontera*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1995, pp. 27 y ss.
27. ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE SEVILLA. PROTOCOLO NOTARIAL DE UTRERA (a partir de ahora APNU). 1527-1529. Oficio VI. Juan Ruiz de las Casas. Sin foliar. 18 de junio de 1527. El 18 de junio de 1527 el mayordomo de la Fábrica de Santiago, el clérigo Pedro Martín de Cárdenas, otorgó un poder *"a garçia Ramyres procurador de cabsas en el consystorio de la santa yglesia de sevylla e vesyno de la dicha çibdad de sevylla e a alonso lopes vesino de esta dicha villa a anbos a dos juntamente e a cada uno de ellos por sy ynsolidun espeçialmente para que por my e en my nonbre puedan ellos o qual quyer de ellos paresçer e parescan ante el yllustre e Reverendisimo señor arçobispo de sevylla e ante el señor provysor e quales quyer otros jueses que con derecho devan e Responder e Respondan a çierto mandamyento del dicho señor provysor que me fue yntimado e notyficado a pedimyento de diego de Riaño maestro cantero en Rason de çierto salario que pide a la dicha fabrica de la yglesia de santiago"*.
28. AA.VV. *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1933, Tomo VI, p. 9.
29. Alonso Ruiz, Begoña. "Diego de Riaño y los maestros de la Colegiata de Valladolid", *De Arte*, nº. 3, 2004, pp. 39-53.

era crucial y que los maestros mayores tenían tanta confianza en ellos que, aunque acaparaban numerosas obras, apenas si visitaban los edificios que dirigían. Algo por otra parte lógico, ya que en aquel tiempo el mal estado de los caminos y lo rudimentario de los medios de transporte ralentizaba bastante el tránsito de personas.

Otra modalidad de relación laboral que se ha podido localizar es la que la documentación original denomina soldada o servicio y que en la actualidad podríamos denominar contrato de trabajo. Para ilustrar esto que digo resulta muy adecuado el contrato que firmaron en 1543 en jerez los albañiles Diego Astero y Gaspar Godino, éste último natural de La Higuera de Vargas, localidad de la actual provincia de Badajoz. Godino entraba a soldada por un año con Astero *"para que en este tienpo vos el dicho diego astero me tengays en vuestra casa e yo vos sirva en todo este tienpo en todas las cosas tocantes al dicho oficio de albañy e vos el dicho diego astero me deys e pagueys en cada un dia de los que en este tienpo con vos trabajare en el dicho vuestro oficio de albañy çinquenta e un maravedis e que yo el dicho gaspar godino me mantenga de ellos e los dias que yo trabajare vos el dicho diego astero me deys de comer y de aquello que me dierdes de comer los dias que no trabajare quyten medio Real"*[30]. En este mismo sentido se puede citar el contrato firmado en 1569 por Diego Martín del Oliva con el albañil Antonio González, quien se obligaba a servir durante tres meses, parece que se trataba de un trabajo eventual, recibiendo a cambio una remuneración económica, y además *"de comer e beber e aposento en una casa conforme a mi calidad"*[31]. Incluso los maestros se contrataban de manera directa con los particulares, sin necesidad de que se especificase una obra concreta, como fue el caso de el albañil Gómez Manuel, quien se puso durante seis meses a servicio de Alvar López de Herrera, sin que se especifique en el contrato más que había de trabajar *"en el canpo y en la çibdad"*[32], en lo que parece más una obligación de mantenimiento de edificaciones ya existentes que nueva construcción.

30. APNJF. 1543. Oficio VII. Luis de Llanos. Fol. 521 y ss. 16 de agosto. El tiempo de soldada comenzaba a contar desde el día de otorgamiento del contrato. La paga se había de hacer cada quince días.
31. APNJF. 1569. Oficio XIV. Luis de Huertas. Fol. 96. 31 de enero. El plazo del servicio abarcaba desde el día del otorgamiento del contrato hasta el 30 de abril siguiente. El sueldo mensual era de 3 ducados, que habían de abonarse al final de cada mes.
32. APNJF. 1546. Oficio II. Alonso Sarmiento. Fol. 678 y ss. 19 de agosto. El precio de cada jornada laboral era de un real, que se habían de abonar al final de cada mes. En los días de fiesta, en los que el maestro marchaba a su casa, se le habían de abonar 25 maravedíes y se le debía dar de comer.

Los arquitectos del XVI funcionaban en muchos casos como empresas constructoras que se encargaban de los edificios desde su diseño hasta su completa ejecución. De ahí que decir que tal o cual maestro realizó una obra implica que con él acudió al tajo una cuadrilla de operarios que estaban a su servicio. Por ejemplo, los portugueses Juan Vázquez[33] y Domingo Pérez[34] estuvieron contratados por Rodrigo de Alcalá y Andrés de Ribera, respectivamente. El que en las obras de estos maestros hispanos aparezcan referencias al arte tardogótico del país vecino hace sospechar que algunos canteros, albañiles y entalladores tenían bastante libertad a la hora de incluir elementos ornamentales en los edificios en los que se ocupaban. Por último, se ha documentado la presencia de cuatro portugueses que vinieron a Jerez a aprender el oficio de albañilería, uno desde Lagos, en el Algarve, otro desde la isla de San Miguel, en las Azores, uno más desde Moura y un cuarto desde Portugal[35], sin especificar su localidad de origen. Es cierto que los cuatro se integraron, al menos por un tiempo, en el mundo constructivo local. Pero también es verdad que al venir (los que se conoce su procedencia) de lugares alejados de los principales centros de producción artística lusa y tratarse de gente lega en arquitectura, parece demasiado aventurado suponer que realizasen grandes aportaciones al arte bajoandaluz.

Pasando al marco geográfico en el que se desarrolla este estudio hay que decir que se trata del antiguo Arzobispado de Sevilla (en el que Jerez era la ciudad principal después de su capital) entidad histórica y artística bien diferenciada, y su zona de influencia. El antiguo Arzobispado de Sevilla abarcaba las actuales provincias de Sevilla, Huelva y el norte de Cádiz, quedando la división marcada por el río Guadalete.

33. APNJF. 1535. Oficio IV. Juan Rodríguez. Fol. 45 y ss. 18 de febrero. El albañil Juan Vázquez, llegó a un pleito con Rodrigo de Alcalá al no haberle abonado éste lo que le debía por haber trabajado para él. La cosa parece que llegó a mayores, pues Vázquez había entrado a escondidas en la casa de Rodrigo de Alcalá, sustrayendo herramientas y otros efectos Por este documento ambos llegan a un acuerdo, declarando el portugués que se daba por pagado de lo que le debía Alcalá, sin que se especifique cuál era la cantidad adeudada.

34. Domingo Pérez se encontraba en 1564 trabajando a las órdenes de Andrés de Ribera, pues está documentado que el 9 de mayo de ese año se obligó a construir 14 pilares y el 5 de noviembre siguiente 10 tramos de bóveda para el citado claustro cartujano, como queda documentado en APNJF. 1564. Oficio IX. Diego López de Arellano. Fol. 383 vto. y ss. 9 de mayo; APNJF. 1564. Oficio IX. Diego López de Arellano. Fol. 921 vto. y ss. 5 de noviembre.

35. Romero Medina, Raúl et al. "Aprender a construir. La formación de los maestros durante el siglo XVI. El caso de Jerez de la Frontera", en Huerta Fernández, Santiago, et al. *Actas del X Congreso Nacional y Segundo Congreso Internacional Hispanoamericano de Historia de la Construcción*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2017, Tomo III, pp. 1469-1478.

Tradicionalmente, los maestros mayores de la Catedral de Sevilla lo eran del Arzobispado, de ahí que se ocupasen de dirigir, con las matizaciones expuestas, los trabajos de las diferentes parroquias, amén de contratar otras construcciones religiosas y civiles. Como se expondrá en las líneas que siguen, la impronta portuguesa en la arquitectura de la región irradió desde Sevilla y no desde el propio Portugal. De hecho, parece que desde el país vecino sólo pudo llegar a las localidades fronterizas onubenses como Ayamonte o Almonaster, pero no más allá. Un caso diferente es el sur de la actual provincia de Badajoz, que si bien recibió durante siglos una clara influencia artística del foco sevillano, también las obtuvo por una (otrora) importante ruta comercial que unía el país vecino con Córdoba y que atravesaba focos tan importantes en lo artístico como Evora u Olivenza.

Respecto al sur de Cádiz, en las tierras del obispado homónimo, la dependencia del ámbito sevillano, y más concretamente de Jerez, fue absoluta, siendo uno de los territorios donde más difusión tuvieron desde el siglo XV los postulados de lo que se ha venido a denominar como Gótico Catedralicio, que no es otra cosa que el grupo de edificios derivados de la *Magna Hispalensis*, fenómeno que ya fue apuntado a comienzos del siglo XX por Lampérez[36], con posterioridad por Torres Balbás[37] y Chueca[38].

En cuanto al arco cronológico, la presencia notoria de portugueses en la zona está documentada a partir de 1520, si bien ya había algunos maestros lusos en la Baja Andalucía con anterioridad. Se puede retroceder algunos años para explicar cómo estos experimentados constructores trabajaron en Sevilla y su entorno, llegando hasta finales del XV, cuando se documenta la presencia de Simón de Colonia en la Catedral. El periodo se cierra en la década de los 60 del XVI. Es entonces cuando desaparecen los artífices que llegaron del país vecino, a la vez que la estética renacentista acaba de ahogar los ecos de un gótico de aspecto característico y fácilmente identificable que dominó el panorama artístico durante toda la primera mitad de la centuria.

No quiere esto decir que tan sólo se trate de arquitectura tardogótica. Dada la complejidad de este periodo, los maestros alternaban

36. Lampérez y Romea, Vicente. *Historia de la Arquitectura Cristiana Española en la Edad Media según el estudio de los elementos y monumentos*, Madrid, Tipografía Blass, 1909, Vol. II, p. 324.
37. Torres Balbás, Leopoldo. *Arquitectura*... op. cit., p. 374.
38. Chueca Goitia, Francisco. *Historia de la Arquitectura Española. Edad Antigua. Edad Media*, Madrid, Dossat, 1965, pp. 550 y ss.

bóvedas de crucería con formas inspiradas en la tradición clásica, en algunos casos al mismo tiempo y en el mismo edificio.

Para concluir, se relacionan ahora los elementos constructivos y ornamentales que van a definir la filiación portuguesa, ya que todos los edificios no están documentados como obra de maestros del otro lado del Guadiana. La arquitectura tardogótica portuguesa, tradicionalmente englobada bajo el ambiguo epígrafe del Estilo Manuelino, nace a finales del siglo XV asimilando varias corrientes estéticas del gótico europeo que llegan a través de las escuelas peninsulares. Por Toledo llega la influencia del gótico flamenco; a través de Burgos y Valladolid viajan bóvedas y ornamentos alemanes, y desde Valencia se trasladan a Portugal otros componentes del arte del norte de Europa. No obstante, no se debe pensar que el tardogótico portugués se limita a copiar lo que recoge de otras escuelas. De hecho, sabe combinarlo todo de tal modo que crea un estilo propio e inconfundible, que es el que llega a la Baja Andalucía a partir de 1520. Esos elementos son los siguientes:

1. **Colocación del plemento de las bóvedas en hiladas concéntricas.** Este sistema constructivo se puede rastrear en los orígenes del gótico hispánico, en las denominadas bóvedas angevinas de la Catedral de Ciudad Rodrigo, si bien tuvo su máximo desarrollo durante el periodo tardogótico. En la Baja Andalucía se localiza por primera vez en una serie de torres defensivas levantadas en lo que por entonces era la frontera entre Castilla y el Reino de Granada. Molina Rozalem[39] considera que, debido a la despoblación de la zona, la Corona contrató a maestros del Mediterráneo oriental, donde este tipo de bóvedas se utilizó durante toda la Edad Media. El fenómeno, concienzudamente estudiado en el entorno jerezano por Pinto Puerto[40], tuvo una amplia difusión en la zona burgalesa a comienzos del siglo XVI, en especial en las grandes capillas centralizadas tan características del tardogótico en esa región, como la del Condestable en la Catedral de Burgos. No obstante, también se encuentra esta manera de colocar el plemento en ciertas bóvedas de crucería en tierras de la Corona

39. Molina Rozalem, Juan Francisco. *Arquitectura defensiva en las fronteras del Reino de Sevilla durante la Baja Edad Media. Implantación territorial de las fortificaciones y análisis de la Banda Morisca*, Tesis doctoral inédita.
40. El trabajo más importante de Pinto al respecto es su tesis doctoral, si bien ha dedicado otros dos estudios al tema, como son Pinto Puerto, Francisco. "La falsa apariencia. Las plementerías en hiladas redondas en las fábricas del Arzobispado Hispalense", en *Actas del III Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Sevilla, 2000, Tomo II, pp. 827-839; y Id. *Las esferas de piedra: Sevilla como lugar de encuentro entre el arte y la ciencia del Renacimiento*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 2002.

de Aragón a finales del XV, siendo un caso muy representativo el de la Lonja de Valencia. Proveniente del foco burgalés o del valenciano, aparece como una de las características clásicas del tardogótico portugués, hallándose en edificios tan señeros como la iglesia del monasterio de Jerónimos de Belem en Lisboa.

2. **Nervio bifurcado.** En la bóveda de la capilla mayor de la Catedral de Braga hallamos unos combados que mueren en el tercio del arco perpiaño inmediato, dando la sensación de un nervio bifurcado. Se trata de una extraña manera de resolver el cerramiento, cuyo origen no se puede rastrear en el tardogótico hispano, por lo que parece que se origina en Portugal.

3. **Enjarje cilíndrico.** En la arquitectura tardogótica del foco burgalés hay cierto tipo de enjarje cilíndrico, como en la capilla mayor del monasterio de La Vid, que va a aparecer en monumentos tardogóticos portugueses tan destacados como la capilla mayor de la Catedral de Braga, el claustro principal del monasterio de Belem en Lisboa, la antesacristía del monasterio de Alcobaça o la iglesia abacial de Vilar de Frades.

4. **Entorchamiento de los soportes.** La torsión de los soportes es algo que ya aparece en la arquitectura románica, presentando numerosos ejemplos como el claustro de San Pablo Extramuros de Roma o la portada de las Platerías de la Catedral de Santiago de Compostela, por poner sólo algunos ejemplos destacados. Su uso se prolonga durante el periodo gótico en Alemania, donde está presente en obras como la Colegiata de Braunschweig. En la Península Ibérica el fenómeno lo encontramos en la obra de Simón de Colonia, en el trascoro de la Catedral de Burgos, si bien su mayor desarrollo lo tuvo en la zona valenciana, con casos tan significativos como las lonjas de Palma de Mallorca, Valencia o la iglesia de Santiago de Villena. No se sabe de cuál de estos dos focos llegó el motivo a Portugal, pero el caso es que el entorchamiento de soportes, o su versión simplificada que es la decoración helicoidal en los fustes, fue algo muy frecuente en la arquitectura tardogótica portuguesa, apareciendo en obras de primera fila como la Catedral de Braga, el convento de Jesús en Setúbal, la parroquia de la Magdalena en Olivenza o el monasterio de Belém en Lisboa, alcanzando núcleos secundarios como la Catedral de Guarda, o las parroquias de Azurara o Golega.

5. **Yuxtaposición exagerada de bandas decorativas.** Una de las características más destacadas del arte tardogótico luso es la inclusión de numerosas bandas de motivos decorativos diferentes, unidas hasta ocupar amplios espacios tectónicos. El fenómeno ya se encuentra en obras castellanas tan conocidas como las fachadas del Colegio de San Gregorio o la iglesia de San Pablo, ambas en Valladolid. En Portugal, esta disposición ornamental alcanza su paroxismo en la gigantesca portada de las denominadas *Capelas Imperfeitas* del monasterio de Batalha.

6. **Decoración floral en los nervios.** Aunque la decoración de arquivoltas, fustes de columnas y otros espacios con flores planas de cuatro pétalos es algo frecuente en el foco tardogótico burgalés, como en el trascoro de la Catedral de Burgos, es en Portugal dónde la ornamentación fitomorfa alcanza los laterales y el frontal de los nervios, como se puede comprobar en las bóvedas del claustro principal del monasterio de Belem de Lisboa.

7. **Vástago decorado con un elemento enrollado.** En el foco arquitectónico castellano este motivo ornamental presenta dos versiones: un estrecho tronco en el que se envuelve una rama llena de hojas, como en el claustro de los Caballeros del monasterio de San Salvador de Oña o como un grueso vástago cilíndrico en el que se enrolla una cinta, tal y como aparece en la fachada del Colegio de San Gregorio de Valladolid. En Portugal, se encuentra el primer modelo en la fachada de la iglesia de la Conceiçao Velha en Lisboa, y el segundo en la portada de las *Capelas Imperfeitas* y el Claustro de los Reyes de Batalha, donde aparece en varias versiones, una de ellas con cascabeles intercalados que después se repetirá en la capilla bautismal de San Miguel de Jerez. Una evolución de este último motivo, presente en la fachada de la Iglesia Matriz de Batalha, supone sustituir las cardinas y penachos que trasdosan los baquetones por una estructura cónica con la misma decoración, lo que le confiere el aspecto de una piña, una solución que también aparece en Andalucía.

8. **Motivo de cestería.** Este elemento ornamental, muestra del afán de imitación de los motivos de la realidad que tuvo la arquitectura de finales del gótico, tiene su origen en el foco burgalés, y se puede observar en un monumento tan representativo como la fachada de la cartuja de Miraflores. En Portugal, la inclusión de un relieve representando varas de mimbre trenzadas fue algo tan común, que

algunos autores[41] han llegado a considerarlo como elemento identificativo del tardogótico en este país. Entre los muchos monumentos en los que aparece, podemos citar las ventanas del coro del Convento de Cristo, en Tomar.

9. **Motivo de sogueado.** Repetido hasta la saciedad en la arquitectura del último gótico portugués, el motivo ornamental que imita a una gruesa soga aparece en Burgos y su entorno como símbolo de la Orden Franciscana, quizás la Casa del Cordón de Burgos sea el caso más sintomático, y en Levante, donde tal vez haga referencia al mundo marinero, pues aparece en un edificio tan vinculado al comercio naval como es la Lonja de Valencia.

10. **Guirnaldas en lugar de claves.** No se ha podido localizar en ninguno de los focos del tardogótico hispano este motivo que consiste en sustituir las claves de las bóvedas por guirnaldas. Sin embargo, en Portugal alcanzó cierto desarrollo, apareciendo en lugares tan emblemáticos como el claustro principal del monasterio de Belem en Lisboa, por lo que puede decirse que se trata de un elemento genuino del gótico final luso.

11. **Ménsulas complejas formadas por molduras estrelladas y baquetón acodado en la zona inferior.** En el foco burgalés los pedestales de ciertas hornacinas, caso del trascoro de la catedral de Burgos, y el enjarje de determinados nervios, como en la iglesia del monasterio de la Piedad de Casalarreina, se resuelven mediante unas complicadas ménsulas cuya parte superior está formada por molduras de planta circular y estrellada superpuestas y la inferior por motivos vegetales. Este motivo pasó a Portugal, como se ve en la fachada de la epístola de la iglesia del monasterio de Belem en Lisboa, y de ahí a la Baja Andalucía, donde se repite en numerosos edificios. No obstante, el recorrido del viaje pudo conocer un atajo. De la mano de los maestros de Burgos el motivo viajó a Andalucía donde aparece en la estructura trasera del altar mayor de la Catedral de Sevilla que diseñó Juan Gil de Hontañón, y en determinados edificios de Baeza. Una variante de este motivo originada en el país vecino, que fue traída por los maestros tardogóticos lusos a Jerez y su entorno, consiste en transformar el baquetón acodado en un motivo figurativo, habitualmente vegetal, aunque no faltan otras versiones, como las sogas que encontramos en el refectorio de Belem en Lisboa.

41. Pérez Embid, Florentino. “La portada manuelina... op. cit

El impacto luso en los edificios del último gótico de la Baja Andalucía

De manera breve, paso a relacionar los edificios del ámbito geográfico estudiado en los que se localizan elementos del último gótico portugués.

A. SEVILLA

A.1. Sacristía de los Cálices de la Catedral. En las bóvedas se encuentran los enjarjes cilíndricos, el nervio bifurcado y la plementería colocada de manera concéntrica. Consta que en 1522 Simón Peres, cuyo apellido denota ascendencia portuguesa y que era hombre de confianza de Diego de Riaño, dio trazas para esta dependencia en 1522.

A.2. Bóvedas del apeadero de las Casas Capitulares. Consta que en esta obra, comenzada en 1526 y dirigida durante un tiempo por Diego de Riaño, intervinieron varios maestros lusos. Aquí aparecen los soportes con decoración helicoidal y la ornamentación floral en los lados de los nervios. Además, una de las portadas es idéntica a la de la Casa Sub Ripas de Coímbra.

A.3. Puerta de los Reyes de la Catedral. El remate de la escalera es idéntico a algunos de los estribos del claustro principal del monasterio de Jerónimos de Belem, en Lisboa.

B. LEBRIJA

B.1. Capilla mayor de la parroquia de Nuestra Señora de la Oliva. Concluida en 1520, en ella aparece el nervio bifurcado y los enjarjes cilíndricos.

C. EL PUERTO DE SANTA MARÍA

C.1. Monasterio de La Victoria. Fundado en 1504, consta que en él intervinieron al menos dos maestros portugueses: Domingo de la Batalla y Domingo Pérez, quien estuvo al frete de las obras hasta 1540. En la capilla mayor de la iglesia encontramos el plemento colocado en hiladas concéntricas. En el arco del frente del coro hay acumulación de bandas decorativas y también están el motivo de cestería y un vástago con una rama enrollada. Además, en algunas de las bóvedas se pueden ver nervios bifurcados.

D. JEREZ DE LA FRONTERA

D1. Palacio Ponce de León. En obras en 1537, el patio fue levantado por el portugués Fernando Álvarez. Sobre las columnas del patio hay un elemento cilíndrico con decoración helicoidal idéntico a los que se encuentran en la capilla mayor de la catedral de Braga.

D.2. Nave de la parroquia de San Mateo. La zona más moderna de la única nave de esta iglesia, en la que Fernando Álvarez incluso llega a estampar su nombre, se levantó entre 1520 y 1550. En las ventanas de

la capilla mayor hay dos soportes con decoración helicoidal idénticos a los de la iglesia de Golega, en Portugal. Además. El plemento de la bóveda está colocado en hiladas concéntricas, hay decoración vegetal en los laterales de los nervios, el arco de embocadura tiene varias bandas de decoración superpuestas y algunas de las ménsulas en las que mueren los nervios son complejas.

D.3. Nave de la parroquia de San Marcos. Construida entre 1528 y 1534, hay en sus bóvedas plementería colocada en hiladas concéntricas y guirnaldas en lugar de claves

D.4. Capilla mayor de la parroquia de San Dionisio. En obras en 1535, hallamos en el motivo de las guirnaldas.

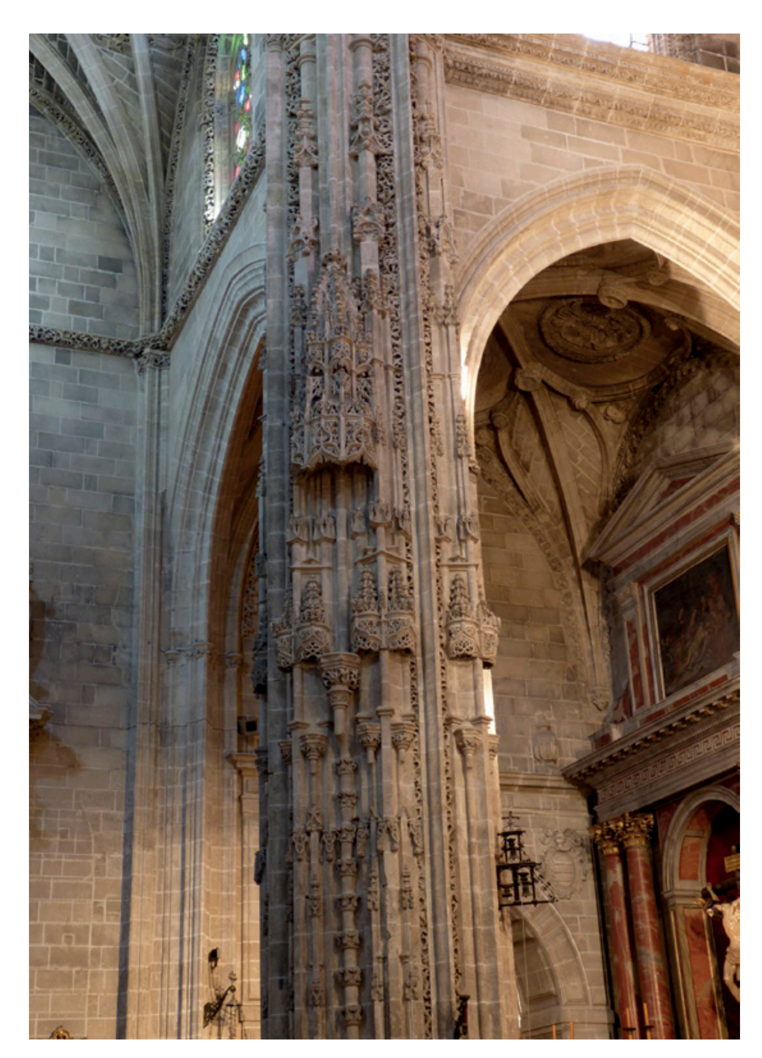


Fig.1. Jerez de la Frontera. Parroquia de San Miguel. Pilar del crucero

D.5. Cabecera de la parroquia de San Miguel. Levantada entre 1523 y 1550, se trata del edificio donde resulta más patente la impronta del último gótico luso. Los pilares (Fig.1) son muy similares a los de la iglesia del monasterio de Belem, en Lisboa, así como la portada de la capilla bautismal muy similar a algunas de las de dicho cenobio. Además, en las bóvedas hay plemento colocado de manera concéntrica, guirnaldas en vez de claves y nervios bifurcados. Por otra parte, se localiza en los pilares el motivo de cestería, en la capilla bautismal el del vástago con una cinta enrollada, y las ménsulas complejas. Por su parte, la bóveda del tramo sur del crucero es muy parecida a la de la iglesia de Vilar de Frades, en Portugal.

D.6. Iglesia y refectorio de la Cartuja de Santa María de la Defensión. La zona donde se aprecia la influencia portuguesa fue levantada entre



Fig. 2. Arcos de la Frontera. Parroquia de Santa María. Bóveda de la nave central

1531 y 1535. En las bóvedas podemos ver el plemento colocado en hiladas concéntricas. Además, en otras zonas del monasterio de idéntica cronología hay otros elementos de los identificados en este trabajo. Así, los enjarjes de los nervios de las bóvedas del claustrillo son cilíndricos, y en la portada de acceso al claustro grande se localiza el motivo de cestería.

D.7. Capilla del Rosario del Monasterio de Santo Domingo. Levantada a partir de 1525, la bóveda presenta nervios bifurcados y guirnaldas en lugar de claves.

D.8. Iglesia conventual de Madre de Dios. Construida entre 1537 y 1550, presenta en las bóvedas guirnaldas en lugar de claves.

D.9. Reconstrucción de los pies de la nave principal del monasterio de Santo Domingo. Edificada a partir de 1552, hay ménsulas complejas y guirnaldas en lugar de claves en las bóvedas.

E. ARCOS DE LA FRONTERA

E.1. Parroquia de Santa María. Levantada a partir de 1520, su alzado (Fig.2) es igual que la de la iglesia del monasterio de jerónimos de Belem de Lisboa. Además, en varias bóvedas hay nervios bifurcados, decoración floral en los laterales de los nervios y se decoran con el motivo de sogueado. También hay que destacar los estribos de la capilla del Rosario, que parecen versiones en miniatura de los del claustro principal del monasterio de Belem.

E.2. Iglesia del hospital de la Misericordia. Fechada hacia 1530, los pilares en los que mueren los nervios de la bóveda presentan una decoración helicoidal muy característica.

F. MEDINA SIDONIA

F.1. Iglesia de Santa María Coronada. El grueso de la obra se desarrolla entra las décadas de los 30 y 40 del XVI. Destacan en ella el plemento

colocado de manera concéntrica en las bóvedas, decoración vegetal en los laterales de los nervios y el motivo de un vástago con una cinta enrollada.

G. ROTA

G.1. Capilla mayor de la parroquia de Nuestra Señora de la O. Concluida en 1537, destacan sus complejas ménsulas en las que mueren los nervios, la decoración floral de los laterales de los mismos, y la sustitución de algunas de las claves de las bóvedas por guirnaldas.

H. ALMONASTER LA REAL

H.1. Portada de la parroquia de San Martín. Fechada entre 1530 y 1538, resulta una versión de la de la iglesia matriz de Moura (Fig.3).

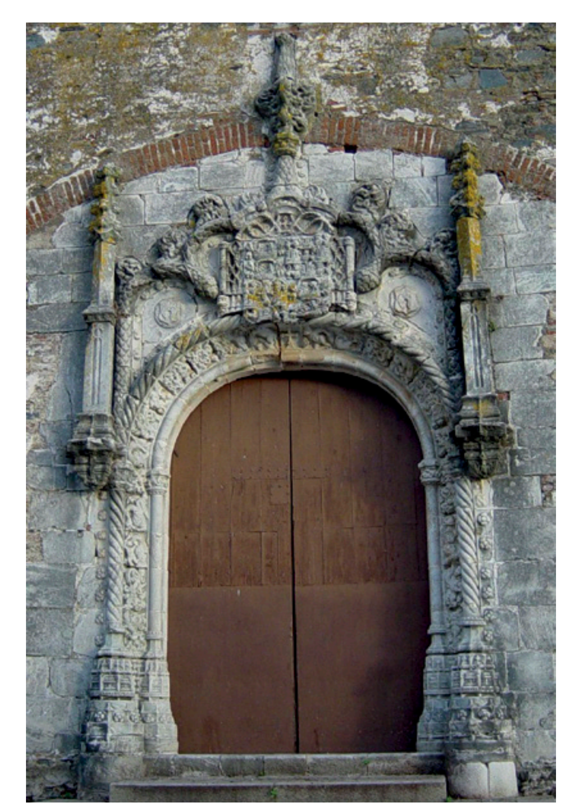


Fig.3. Almonaster la Real. Parroquia de San Martín. Portada principal.

I. AZUAGA

I.1. Parroquia de Nuestra Señora de Consolación. Edificada, en lo sustancial, entre 1528 y 1550, su portada (Fig.4) es una versión de la de la iglesia matriz de Vila do Conde. Los soportes con decoración helicoidal abundan en su torre fachada, y en los nervios de sus bóvedas hay decoración con motivo de sogueado y vegetal en los laterales.

J. UTRERA

J.1. Portada principal de la parroquia de Santiago. Realizada entre 1538 y 1549, resulta asombroso su parecido (Fig.5) con el arco de acceso de las denominadas Capelas imperfeitas.

K. CARMONA

K.1. Bóvedas de la cabecera de la parroquia de Santa María. Levantado a partir de 1525,



Fig.4. Utrera. parroquia de Santiago. Portada principal.



Fig.5. Azuaga. Parroquia de Nuestra Señora de Consolación. Portada principal.

encontramos aquí el motivo del nervio bifurcado.

L. MONTILLA

L.1. Portada del convento de Santa Clara. La fundación conventual tuvo lugar en 1525 y la portada de la iglesia (Fig.6) tiene tal cantidad de referencias al último gótico portugués, que parece obra hecha en el país vecino y transportada piedra a piedra, algo, no obstante, harto improbable. En especial, presenta similitudes con la portada de la iglesia matriz de Golega.



Fig.6. Montilla. Monasterio de Santa Clara. Portada de la iglesia.

Lourenço de Salzedo (c. 1530-1577), um grande pintor andaluz ao serviço de D. Catarina de Áustria, rainha de Portugal

Vitor Serrão
Universidade de Lisboa (Portugal)

Resumo
Lourenço de Salzedo é um dos nomes mais interessantes, e também dos mais desconhecidos, da pintura maneirista peninsular. Andaluz de nascimento, mas formado em Roma e, depois, ao serviço da Rainhade Portugal D. Catarinade Áustria, para quem pintou o retábulo do Mosteiro dos Jerónimos, em Lisboa, é autor de uma obra de grande notoriedade artística. Activo nos círculos de Vasari e audaz no modo como experimentou as influências rafaelescas, Salzedo marca o fim da experiência da Bella Maniera na Península, quando os novosventos tridentinos da Contra-Reforma apontavam para uma linguagem pictural mais temperada e "decorosa". A sua obra, hoje bem identificada, define-o também como um retratista de forte personalidade.
Palabras clave: Lourenço de Salzedo; Pintura; Manierismo; Roma; Roma; Retratos régios

Abstract
Lorenzo de Salzedo es uno de los nombres más interesantes, pero también de los más desconocidos, de la pintura manierista peninsular. Era andaluz, formado en Roma, estuvo después al servicio de la Reina de Portugal D. Catarina de Austria, para quien pintó el retablo del monasterio de los Jerónimos en Lisboa, una obra de alta notoriedad artística. Activo en los círculos de Vasari y muy audaz en el uso de las influencias rafaelescas, Salzedo marca el final del ciclo de la Bella Maniera en la Península Ibérica, cuando las nuevas orientaciones tridentinas de la Contrarreforma llegaban con su lenguage más "decoroso" y temperado. Su obra, hoy bien identificada, incluye también una faceta muy personal de retratista de corte.
Keywords: *Lourenço de Salzedo; Pintura; Manierismo; Roma; Roma; Retratos regios*

"O grande pintor Salzedo" e o Maneirismo peninsular

É muito recente o reconhecimento do pintor Lourenço de Salzedo como personalidade artística importante no panorama artístico peninsular da segunda metade do século XVI. Apesar de se saber, desde há muito, que ele fora o autor das tábuas do retábulo do Mosteiro de Santa Maria de Belém (ou dos Jerónimos) em Lisboa, e de ser referenciado em fontes antigas como *"o grande pintor Salzedo"*[1], a verdade é que a bibliografia ligada à História da Arte sempre o desvalorizou. Só em 1950 a sua existência foi lembrada num estudo do investigador Jorge de Moser, ao dar notícia do seu falecimento em 1577[2], a que se seguiram algumas referências esparsas à sua produção artística[3]. Mesmo da sua actividade de retratista ao serviço de D. Catarina de Áustria se perdeu a memória, numa contaminação atribucionística que levou a que os retratos dessa raínha e de seu defunto marido D. João III, pintados por Salzedo, passassem a ser genericamente tributados a Cristóvão Lopes, filho do pintor régio Gregório Lopes e seu sucessor no cargo, apesar de nada se conhecer, desse artista, que permitisse uma base de comparação credível...[4] Aliás, se as efígies dos monarcas seguem os

1. Coube a Frei Manuel Baptista de Castro, autor da *Crónica* do Mosteiro de Santa Maria de Belém, dedicada ao rei D. João V, dar conta da autoria do retábulo e registar o elogio devido ao seu autor, cuja fama estava ainda viva na tradição dos frades jerónimos.
2. Jorge de MOSER. «Lourenço de Sauzedo, pintor da Rainha D. Catarina», *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. II, n° 1, 1950, pp. 27-31.
3. Cf., entre outras refªs, Adriano de GUSMÃO, "A Pintura antiga no Mosteiro dos Jerónimos", *O Século*, 1 de Janeiro; Vitor SERRÃO, Vitor, *A Pintura Maneirista em Portugal*, Lisboa, 1982, pp. 57-59; Rafael MOREIRA, "Arquitectura: Renascimento e Classicismo", *Historia da Arte Portuguesa de Círculo de Leitores*, dirección de Paulo Pereira, vol. I, Lisboa, 1995, pp. 673-674; e José Alberto SEABRA CARVALHO, "Lourenço de Salzedo", in *A Pintura Maneirista em Portugal - arte no tempo de Camões*, catálogo da exp., Lisboa, CNCDP, 1995, pp. 491-492.
4. Cf. Annemarie JORDAN-GSCHWEND, *The Development of Catherine of Austria's Collection in the Queen's Household: its character and cost. Brown University*, 1993, pp.

retratos-protótipo de Anthonis Moro, como bem observou Annemarie Jordan[5], já a postura serpentinada dos santos patronos é claramente romanista e só passível de ser desenhada e pintada por alguém que conhecesse de *visu* tais modelos.

Ainda a respeito do domínio do retrato em Salzedo, um género em que sobressaem bem os seus dotes de pintor, foi recentemente acrescentado ao *corpus* do artista um painel avulso, de c. 1570, que representa *Santo André, São Tiago Maior e um Doador*, este último retratado *de visu* com forte expressão psicológica.Esta tábua pertence ao Museu Nacional deArte Antiga (nº invº 1891 Pint.), estando em regime de depósito na Embaixada de Portugal em Roma[6].

Tal menorização deveu-se, em grande parte, ao estado calamitoso em que se encontravam as grandes tábuas do retábulo dos Jerónimos, que tinham sido alvo de sucessivos repintes e descaracterizações, pelo que só após o seu restauro, em 1999[7], foi possível apreciar melhor a grande maneira do artista a quem D. Catarina de Áustria encomendara em 1570 essa importante empresa. Novos dados documentais vieram, entretanto, iluminar melhor o percurso deste pintor tão injustamente esquecido e dar a conhecer as suas obras, confirmando atribuições antigas e abrindo campo a uma espécie de ressurreição artística de Lourenço de Salzedo que, em verdade, de há muito se impunha. O mais importante desses estudos deveu-se ao historiador de arte Gonzalo

294-297; idem, *Retrato de Corte em Portugal. O Legado de Antonio Moro*, Lisboa, ed. Quetzal, 1994, pp. 146-150 e 179-184; e Pedro FLOR, *A arte do Retrato em Portugal entre o fim da Idade Média e o Renascimento*, Lisboa, 2006. Cf. também, a respeito de Cristóvão Lopes, Rui Manuel Mesquita MENDES, "Documentos inéditos sobre Cristóvão Lopes, Cristóvão de Morais e Francisco de Holanda: Contributos para o estudo dos pintores de corte no século XVI (1550-1593)", *Artis – Revista de História da Arte e Ciências do Património*, nº 5, 2018, pp. 94-102 (refª pp. 97-98).

5. Annemarie JORDAN-GSCHWEND, *Retrato de Corte em Portugal. O Legado de Antonio Moro*, cit., pp. 146-150.
6. Anísio FRANCO, "Sombras e alguma luz. Panorama do retrato português", catálogo da exposição *Do Tirar polo Natural. Inquérito so Retrato português*, Museu Nacional de Arte Antigas, 2018, pp. 50-104 (refª p. 63).
7. Cf. Carmen Olazabal ALMADA, Luís Tovar FIGUEIRA e Vitor SERRÃO, *História e Restauro da Pintura do Retábulo-Mor do Mosteiro dos Jerónimos*. Lisboa, ed. IPPAR / Banco Comercial Português, 2000. Os resultados do longo processo de conservação e restauro deste grandioso retábulo permitiram o estudo actualizado da obra do pintor Salzedo, definindo-lhe o estilo com total precisão. De novo agradecemos ao Prof. Fernando Bouza Alvarez (Universidad Complutense de Madrid) as preciosas referências que na altura nos comunicou a respeito do retábulo de Belém a partir de cartas inéditas de Filipe II a seus embaixadores.

Redín ao atestar, documentalmente, a passagem de Salzedo por Roma, antes de 1558[8].

O pintor, que em 1564 se encontrava já instalado em Lisboa a serviço dessa Raínha, um cargo que ocupa até falecer precocemente, em 1577, era de origem andaluza, provavelmente sevilhana. O nome *Salzedo* (com as derivações Sauzedo, Sanzedo, Canzedo, ou Cauzedo) é comum na Sevilha do século XVI: conhecem-se outros artistas do mesmo apelido, tanto na cidade do Guadalquivir como em Córdova e Granada, alguns dos quais podiam ser parentes do artista aqui tratado[9]. A valiosa declaração de Francisco Pacheco no *Libro de descripción de verdadeiros retratos de ilustres y memorables varones* (Sevilla, 1599)[10] em relação a outro pintor andaluz, Francisco Venegas (c. 1530-1594?), que virá instalar-se na corte de Lisboa depois de aprender na oficina sevilhana de Luís de Vargas (1506-1567)[11], pode sugerir que Salzedo fosse também um dos jovens artistas sevilhanos que se formara na oficina de Luís de Vargas antes de seguir o caminho de Itália. Vargas era incontestavelmente o melhor pintor activo em Sevilha, famoso também como fresquista, depois dse aprender em Roma nos círculos de Pierino del Vaga, de quem foi dilecto discípulo e de Francesco Salviati (por quem foi manifestamente influenciado). Ora Salzedo, cuja obra trai as mesmas

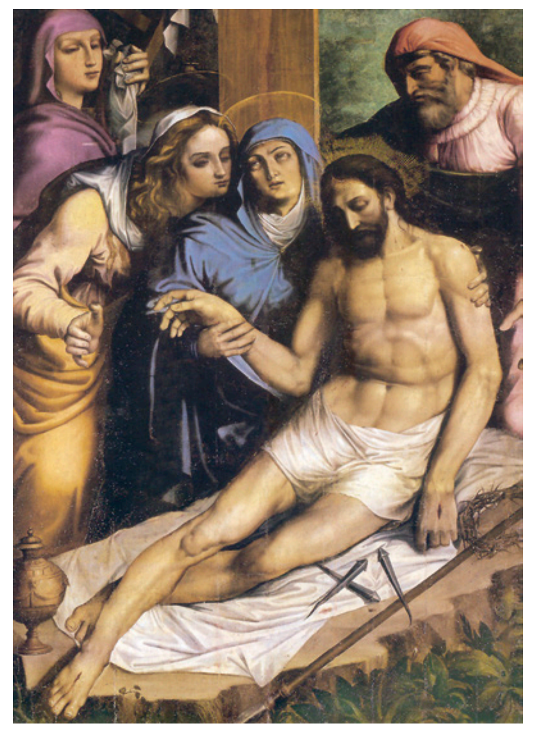
8. Gonzalo REDÍN MICHAUS, *Pedro Rubiales, Gaspar Becerra y los pintores españoles en Roma, 1527-1600*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Cientificas, 2007, pp. 203-206 e 288-292.
9. São nomes conhecidos, por exemplo, os pintores Juan e Diego de Salcedo, activos em Sevilha no último terço do século XVI (Celestino LÓPEZ MARTÍNEZ, *Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla*, Sevilla, 1928; Jesús Maria PALOMERO PÁRAMO, *El retablo sevillano del Renacimiento*, Sevilla, 1983), bem como o escultor Juan de Sauzedo, que de 1534 a 1561 trabalhava nessa cidade, além do pintor granadino Juan de Salzedo, falecido em 1626, e do arquitecto Rodrigo de Saucedo, activo em Córdova em 1581 (P. Andrès LLORDÉN, *Escultores y entaladores malagueños*, Avila, 1960, p. 350; Jorge de MOSER, "Lourenço de Sauzedo, pintor da Rainha D. Catarina", *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. II, 1950, n° 1, pp. 27-31, refª p. 28), entre outros artistas de apelido homónimo. Algum destes seria parente de Lourenço de Salzedo ? Cremos que novas investigações nos ricos arquivos de protocolos da Andaluzia virão um dia clarificar o problema.
10. Marta CACHO CASAL, *Francisco Pacheco y su 'Libro de Retratos'*. Madrid, ed. Focus-Abengoa e Martial Pons, 2011, Col. Prémio Internacional Alfonso E. Pérez Sánchez.
11. Sobre Vargas e os artistas por ele influenciados, cfr. Juan Miguel SERRERA, "Pintura y pintores del siglo XVI en la Catedral de Sevilla", *La Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1985, pp. 353-404; Enrique VALDIVIESO, *Historia de la Pintura Sevillana. Siglos XV al XX*, Sevilla, 1986; Jonathan BROWN, *La Edad de Oro de la pintura española*, Madrid, ed. Nerea, 1990, pp. 47-48; Vitor SERRÃO, "La peinture maniériste portugaise, entre la Flandre et Rome, 1550-1620", *Bolletino d'Arte* (Supplemento al n°100), 1997, pp. 263-276; Juan GIL e Vitor SERRÃO, "Vasco Pereira Lusitano, discípulo de Luís de Vargas. Novos dados sobre a pintura maneirista em Sevilha", revista *Artis*, nº 4, 2005, pp. 121-135; etc.

influências romanistas, era também, como se verá adiante, um artista habilitado na arte do fresco, o que reforça a possibilidade de ter sido discípulo de Vargas e ter seguido depois o trajecto por Roma e Florença, contactando com as novidades da *Bella Maniera* romana, até se instalar definitivamente em Lisboa. Ou seja, trata-se do mesmo percurso seguido por Francisco Venegas (este, todavia, com chegada posterior em cerca de um decénio à de Lourenço de Salzedo...).

Formado em Roma, como hoje se sabe, nos mesmos anos em que lá passam os célebres Gaspar Becerra e Pedro Roviale, e o português Campelo, cedo se torna um artista amadurecido nos modelos da *Bella Maniera*, graças ao convívio artístico que mantém com os círculos rafaelescos de Giorgio Vasari e Girolamo Siciolante da Sermoneta e tomando inspiração, também, em Francesco Salviati e nos focos miguelangelescos de Daniele da Volterra, sendo esses contactos que o moldaram como artista de qualidade muito acima da mediania. Essas influências explicam a escolha de D. Catarina ao discutir com o próprio Filipe II a melhor opção para a pintura do retábulo dos Jerónimos, preterindo as primeiras sugestões (os nomes evocados, e recusados, foram Gaspar Becerra, Franz Floris e Francisco de Urbina) e acabando por escolher Salzedo para pintar as grandes tábuas do retábulo da capela-mor desse mosteiro[12].

Cabe hoje à História da Arte peninsular reavaliar a elegante e culta personalidade de Salzedo, à luz da informação conhecida, fixando a sua obra e receituário estilístico. Percebe-se melhor, agora, o elogio do cronista jerónimo Frei Manuel Baptista de Castro ao chamar *"grande pintor Salzedo"* ao autor das tábuas do retábulo de Belém, reconhecendo-lhe uma *maniera* pessoal, actualizada, moderna, que é facilmente reconhecível. De facto, já antes da empreitada de Belém Salzedo pintara para D. Catarina alguns retratos régios, bem como os quatro grandes painéis do retábulo de outra casa jerónima fundada e muito beneficiada pela Rainha viúva, o Mosteiro de Vale Benfeito (c. 1565-1570)[13], que se encontram hoje na Santa Casa da Misericórdia da Lourinha e são de factura excelente. Também se lhe deve, dessa fase, uma tábua de *Cristo descido da cruz* para o Arcebispo de Évora D. João de Melo e Castro, que

12. Vitor SERRÃO, "Influencias del Manierismo romano en la obra del pintor de la reina Catarina de Portugal", *Archivo Español de Arte*, LXXVI, nº 303, 2003, pp. 249-265.
13. Entre 1538 e 1571, D. Catarina patrocinou o mosteiro jerónimo de Valed Benfeito (Óbidos), dotando-o com valiosos paramentos e relíquias (Annemarie JORDAN-GSCHWEND, "Catherine of Austria and a Habsburg Relie for the Monastery of Valbenfeito, Óbidos", *Journal of the History of Collections*, nº 2, 1990, pp. 187-198). A encomenda das pinturas do retábulo será do final dos anos 60, início dos 70.





1. Lourenço de Salzedo, *Cristo deposto da cruz*, painel do retábulo do Mosteiro dos Jerónimos (Santa Maria de Belém), 1570-1572.

2. Conjunto do Retábulo do Mosteiro dos Jerónimos (Santa Maria de Belém), 1570-1572. Arquitecto Jerónimo de Ruao, painéis de Lourenço de Salzedo.

governou a arquiodiocese de 1565 a 1574. Esta última pintura, que chegou aos nossos dias, tem o interesse de seguir com grande fidelidade uma tábua de Girolamo Siciolante da Sermoneta (1521-1575) pintada em 1542-1544 para a Cappella Muti-Paparuzzi na igreja dos Santi Apostoli (que está hoje no Muzeum Narodowe de Poznán)[14] e que Salzedo pôde admirar durante a sua estância em Roma. Também pintou as oito tábuas do retábulo de Nossa Senhora da Conceição, que forma um dos altares colaterais da igreja de Santa Maria de Loures: nelas se atesta o grandioso estilo de Salzedo, no desenho com gigantismos de escala, nas liberdades formais, nos caprichos de sensualidade (caso da *Santa Maria Madalena*), e no gosto pelas formas *serpentinadas* (que, no caso do *Nascimento da Virgem*, recordam a pala da Cappella Chigi em Santa Maria del Popolo, obra de Rafael de Urbino ultimada por Sebastiano del

14. Cf. John HUNTER, Teresa PUGLIATTI, Luigi FIORANI, *Girolamo Siciolante da Sermoneta (1521-1575). Storia e Critica*, Roma, 1983, p. 23 e est. 3; John HUNTER, *Girolamo Siciolante, pittore da Sermoneta, 1521-1575*, Fundazione Camillo Caetani, 1996, refªs pp. 26-28 e 127-131. Girolamo Siciolante foi o mais apto dos discípulos de Pierino e atingiu o áspide da sua breve carreira ao ser nomeado cônsul da Academia de San Lucas (1554) e ao pintar em Santa María sopra Minerva, Santa María in Anima e San Giacomo degli Spagnuoli.

Piombo e Francesco Salviati (1547), que foi, por certo, outra das referências formais tomadas por Salzedo nos seus anos em Roma.

Esses são os elementos estilísticos dominantes nas tábuas dos Jerónimos e de Vale Benfeito, que sendo en comendas realengas constituem as mais conhecidas e notáveis de Salzedo, e também nas de Évora, Atouguia e Loures que se referiram. Em todas elas são sempre os tópicos da *Bella Maniera*, o ciclopismo dos modelos, a sinuosidade das formas, a cor ácida, as linhas de ambiguidade e tensão em busca do excesso, que tornam as pinturas de Salzedo obra tão marcantes e inovadoras no Portugal dos anos setenta do século XVI e o tornam um dos maiores nomes da arte portuguesa do tempo de Luís de Camões.

Uma biografia com nebulosas

Continua em aberto o assunto da origem de Lourenço de Salzedo, acaso sevilhano de nascimento como se sugeriu ou, pelo menos, andaluz.

De facto, não só o seu apelido surge com relativa frequência na documentação andaluza do século XVI, como há possibilidade de ser oriundo da mesma estirpe familiar a que pertenceram os pintores Juan e Diego de Salcedo, artistas activos na Sevilha de Quinhentos. Mas trata-se de uma hipótese de trabalho ainda em aberto e carecente da solidez de alguma prova documental. O facto de a sua obra mostrar fortes derivações da arte de Luís de Vargas (veja-se como a *Lamentação sobre o corpo de Cristo de Santa María la Blanca*, em Sevilha, obra de Vargas, foi uma das fontes por si utilizadas no retábulo de Belém)[15], parece reforçar a tese do discipulado com Vargas e, conswequentemente, a origem sevilhana do pintor.

Sabemos, sim, que o artista se instalou em Lisboa no início de 1564 (ou já em 1563) como pintor e retratista da Rainha D. Catarina de Áustria, aqui contraindo família e trabalhando para grandes encomendas cortesãs. E sabemos, também, que era oriundo de Roma. O vínculo que o ligara na cidade papal a um clérigo português chamado Francisco de Barros pode ter pesado nos contactos entretanto havidos com a corte portuguesa e que, face à impressão positiva causada pela obra do pintor, teriam justificado o convite para integrar a corte de D. Catarina de Áustria. Nesses anos, a corte portuguesa vivia uma fase de efusivo

15. Carmen Olazabal ALMADA, Luís Tovar FIGUEIRA e Vitor SERRÃO, *História e Restauro da Pintura do Retábulo-Mor do Mosteiro dos Jerónimos*, cit., p. 41; Gonzalo REDÍN-MICHAUS, Pedro Rubiales, Gaspar Becerra y los pintores españoles en Roma, 1527-1600, cit., pp. 288-289.

interesse pelo novo gosto *romanista*. Sabe-se do envio de artistas bolseiros a Roma para aprenderem a arte da pintura, a seguir às estadas de Francisco de Holanda e de Campelo na Cidade Papal. Conhecem-se, por exemplo, cartas de 1560 referentes à viagem a Roma dos pintores António Leitão e João Baptista[16], bem como missivas relativas a custosas aquisições de tintas feitas pela própria Raínha através do seu embaixador, entre outros manifestos de interesse pelas artes italianas e pelas novidades estéticas da *Bella Maniera*[17].

Salzedo estava em meados dos anos 50 do século XVI (senão já um pouco antes de 1555) ao serviço do Cardeal de Compostela Frei Juan Álvares de Toledo e, segundo apurou Gonzalo Redín, dirigindo a obra de decoração fresquista da sua capela, no palazzo de Roma onde vivia. Essa obra, em que também participou o pintor Gaspar Becerra, prolongou-se por tempo aproximado de dois anos e mostra que, embora muito jovem, Salzedo já merecia os créditos do seu encomendante, que lhe faz entrega da direcção dessa sua empresa[18]. O pintor é referido num instrumento notarial de 2 de Fevereiro de 1558 em que, já falecido o Cardeal, o clérigo português Francisco de Barros declarou perante o tabelião Giovanni de Casarrubias que conhecia bem *"Laurentii de Sanzedo depictoris"* tendo-o encontrado a trabalhar na decoração da capela do palácio do Cardeal Juan Álvares de Toledo, mais dizendo que, na altura em que com ele privou, Salzedo dirigia essa obra e instruía Gaspar Becerra, seu colaborador nessa obra, para efeito de encontrar ajudantes para que ultimassem a dita decoração.

É provável que o instrumento notarial em causa possa relacionar-se com algum débito decorrente da obra realizada e que, por morte do Cardeal, estaria ainda por pagar ao pintor. Seja como for, e como já Redín destacou, o documento atesta a importância artística de Salzedo que, apesar de bem jovem, conseguia um encargo de tanta importância como a direcção da obra de pintura da capela palatina de Frei Juan Álvares de Toledo, chegando mesmo a ter primazia sobre Gaspar Becerra, que surge nesse trabalho como um mero colaborador ou subalterno de Salzedo. Malogradamente, o palácio em causa desapa-

16. Joaquim GARRIGA, "El Retaule Major Cinccentista de Sant Inscle i Santa Victòria de Dosrius: les restes del naufragi", revista *Duos Rios*, nº 3, 2017, pp. 48-61.
17. Cf. Vitor SERRÃO (coord.), *A Pintura Maneirista em Portugal - arte no tempo de Camões*, catálogo da exp., Lisboa, CNCDP, 1995, e CAETANO, Joaquim Oliveira, CAETANO, *O que Janus via. Rumos e cenários na pintura portuguesa, 1535-1570*, tese de Mestrado, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1998, pp. 214-215.
18. Gonzalo REDÍN-MICHAUS, *Pedro Rubiales, Gaspar Becerra y los pintores españoles en Roma, 1527-1600*, cit., refªs doc. nº VI e pp. 338-339.

receu, com a capela privativa e todas as suas pinturas, o que impede de apurar a verdadeira importância da decoração realizada para o Cardeal de Santiago de Compostela...[19]

O Cardeal em causa era filho de D. Fradique de Toledo, segundo Duque de Alba, e nasceu em 1488, tendo sido bispo de Córdova e de Burgos antes de ser designado Cardeal de San Sixto, em 1538, e obter o bispado de Tusculum, em 1540. Por esses anos chega a Roma, insinuando-se na corte papal de Paolo III e chegando, em 1550, a obter o título de Cardeal de Santiago de Compostela, embora permanecesse na corte romana, sem nunca ir à Galiza assumir o seu *múnus*, até falecer em Setembro de 1557[20]. Já protegera Gaspar Becerra (que para ele trabalhara em certa empresa florentina) antes de acarinhar o jovem Salzedo, dando-lhe trabalho de monta. Foi este Cardeal, aliás, quem ordenou a edição do livro *Historia de la Composición del Cuerpo Humano*, da autoria do médico de Palência Juan de Valverde de Hamusco, saído em Roma em 1556 em edição ilustrada de Antonio de Salamanca e Antoine Lafréri, dois célebres editores-gravadores[21], contando com um belo frontispício desenhado por Gaspar Becerra[22].

O livro teve, aliás, um frontispício desenhado por Gaspar Becerra e outros desenhos atribuíveis a Roviale[23], mais uma vez a demonstrar que o círculo do Cardeal de Santiago de Compostela era unívoco de gostos e com fidelidades certas aos artistas por si recomendados. Cremos, por isso, que uma maior investigação nas igrejas em que o Cardeal emprestou interesse e rendimentos podem vir a documentar outras obras de Salzedo durante os seus *anos romanos*, mesmo que se trate de obras desaparecidas ou destruídas... Com a sua autoridade de especialista, a historiadora de arte Nicole Dacos sugeriu o nome de Salzedo para a autoria dos frescos da *Sala di Amore e Psiche* do Palazzo Silvestri-Rivaldi em Roma, pintados nos anos centrais do século XVI. Esta atribuição a Salzedo assume alto grau de veracidade, dadas as similitudes de estilo

19. No Archivo Historico Capitolino de Roma, os livros de notários da nação espanhola incluem numerosas doações, pleitos e outras iniciativas envolvendo o referido prelado, figura muito influente na sociedade romana de então.
20. Gonzalo REDÍN-MICHAUS, op. cit., pp. 209-216..
21. Cf. Sylvie DESWARTE-ROSA, "Les gravures de monuments antiques d'Antonio Salamanca à l'origine du Speculum romanae magnificentiae", *Annali di Architettura*, vol. I, 1989, pp. 47-62; José Luis Gonzalo SÁNCHEZ-MOLERO, "Antonio de Salamanca y los libros españoles en la Roma del siglo XVI", *Roma y España. Un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna*, vol. I, 2007, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, pp. 335-365.
22. Gonzalo REDÍN-MICHAUS, op. cit., pp. 203-209.
23. REDÍN-MICHAUS, 2007, pp. 208-217.





3. Lourenço de Salzedo, D. João III (póstumo) com seu patrono São João Baptista. Museu Nacional de Arte Antiga. Cerca de 1572.

4. Lourenço de Salzedo, D. Catarina com sua patrona Santa Catarina. Museu Nacional de Arte Antiga.

que as composições (por exemplo, a representação de *Juno, Vénus e Ceres*) encontram com a obra portuguesa de Salzedo, que nessa decoração mural se inspirou no programa fresquista de Pierino del Vaga e colaboradores na homónima sala no Apartamento de Paulo III, no Castelo de Sant'Angelo[24]. Também devem ser de Salzedo os frescos da *Sala de Cipião o Africano* no Palazzo Capiodiferro-Spada, em Roma, com cenas de batalha com figuras ciclópicas que se aproximam muito do estilo de Girolamo Siciolante da Sermoneta (a quem a sala chegou a estar, erroneamente, atribuída) e que têm ressonância, depois, no gigantismo de certas personagens no retábulo dos Jerónimos[25]. Sente-se que o nosso artista se movia bem nestes círculos artísticos, cujas inovações e repertórios conhecia, e que tentava seguir com toda a atenção e sentido pessoal de *aggiornamento*. Já a atribuição de uma *Descida da Cruz* (colecção particular) sugerida por Dacos como obra romana de Salzedo merece maior reserva: a obra, inspirada na célebre pala de Trinitá dei Monti de Daniele da Volterra, não mostra afinidades estilísticas com a obra conhecida de Salzedo. A lógica da aproximação deveu-se a certas derivações sevilhanas que a tábua revela face a Pedro de Campaña e a possíveis relações morfológicas com algumas figuras de segundos planos no retábulo dos Jerónimos[26], que não se afiguram, todavia, evidentes.

24. Nicole DACOS, *Viaggio a Roma. I pittori europei nel'500*, Roma, Jaca Book 2012, pp. 103-105. Estas atribuições a Salzedo foram muito discutidas entre a Profª Nicole Dacos e o autor durante uma estada em Roma.

25. Nicole DACOS, op. cit., pp. 135-137.

26. Nicole DACOS, op. cit., pp. 101-102 (com reprodução da *Descida da Cruz* em causa).

Salzedo foi contemporâneo em Roma da estada do português Campelo, que frequentou o círculo de Daniele da Volterra e teve apoio mecenático do Cardeal Giovanni Ricci da Montepulciano, anterior núncio em Lisboa, tendo trabalhado em 1552-1553 nas suas câmaras vaticanas[27]. Certamente viu as obras deste e, seguramente também, as do compatriota Gaspar Becerra, além das de Girolamo Siciolante da Sermoneta, artista já muito referido, e outras que influenciaram o seu percurso artístico, ainda que seguisse o seu próprio trilho, com uma linguagem absolutamente pessoal e com estilemas inconfundíveis. De Siciolante, o modelo do *Cristo deposto da cruz* da Sé de Évora segue com plena fidelidade, como já se referiu, o de uma tábua na capela Muti-Paparuzzi na igreja de Santi Apostoli em Roma. Ao ver-se a alteada figura de Santa Catarina de Alexandria que acompanha os dois retratos de D. Catarina de Áustria pintados por Salzedo (um de 1564, no Museu Nacional de Arte Antiga, outro no coro do Mosteiro da Madre de Deus), sente-se a influência do mesmo Siciolante, a partir, por exemplo, no fresco com *Santa Luzia* e *Santa Ágata* na igreja de Santa María Sopra Minerva. O mesmo se sente no *Julgamento e Santa Catarina* do antigo retábulo de Vale Benfeito, que é pintura absolutamente primorosa (aliuás, como as tres restantes pinturas desse desmantelado conjunto, hoje na Misericórdia da Lourinhã). Também na *Lamentação sobre o corpo de Cristo* da igreja de São Leonardo de Atouguia da Baleia volta a sentir-se o peso do legado de Girolamo Siciolante e, mais ainda, o de Gaspar Becerra, tanto no painel da *Piedade* (1560) no Museu S. Pío V de Valência, como na perdida estátua da *Virgen de la Soledad*...[28]

Na verdade, a escala colossal das figuras de Salzedo, que surge com toda a pujança nas grandes tábuas do retábulo de Belém (1570-1572), e é marca identitária de todo o seu trabalho em Portugal, mostra as derivas face à arte de Gaspar Becerra, num percurso que foi idêntico na formação –sem fazer esquecer, naturalmente, a lição miguelangelesca (em particular a *terribilità* apreendida na obra de Sebastiano del Piombo) que o artista admirou, estudou e entendeu nos seus anos de Roma. Piombesca é, sem dúvida, a tábua do *Nascimento da Virgem* da igreja matriz de Loures, tão afim em composição e estilo

27. Vitor SERRÃO, "Viaggio a Roma. Campelo e os pintores maneiristas portugueses com presença na Cidade Papal", in *Roma Qvanta Fvit Ipsa Rvina Docet. Nicole Dacos In Memoriam*, coordenação de Jesús Palomero Paramo (*Actas das Jornadas del Proyecto de Plan Estatal de I+D Ruinas, Expolios e Intervenciones en el Patrimonio Cultural. Coloquio homenaje a Nicole Dacos*, Universidad Pablo de Olavide, Sevilla) Universidad de Huelva, 2016, pp. 53-74.

28. Gonzalo REDÍN-MICHAUS, op. cit., p. 292.

à pala da Cappella Chigi, na igreja de Santa Maria del Popolo ! Tal como o é o robusto *São Jerónimo* do retábulo de Vale Benfeito. Essas foram as grandes fontes artísticas do pintor– e a chave do seu sucesso na corte portuguesa.



5. Lourenço de Salzedo, Santa Catarina disputando com os Doutores, painel do antigo retábulo do Mosteiro de Vale Benfeito, hoje na Lourinhã, Santa Casa da Misericórdia, cª 1565-1570.

O clima desses anos que se seguiram ao trauma do sacco de Roma em 1527 e anteriores ao triunfo da Contra-Reforma tridentina, após-1563[29], era de euforia libertária, sob o estímulo da bravura do *disegno*, da *terribilitá* miguelangelesca, da grazia de tradição rafaelesca, das novas cenografias agitadas, das liberdades de matizes cromáticas, que tornavam, o Maneirismo romano uma arte capaz de superar os academismos do anterior Renascimento e propor soluções grandiosas e inovadoras. São os anos das decorações das câmaras de Paulo III Farnèse no Castelo de Sant'Angelo (onde Pierino del Vaga, Girolamo Siciolante, Pellegrino Tibaldi e Marco Pino, e outros, actúan segundo direcção do primeiro), das salas del Palazzo Ricci-Sacchetti (dirigida por Francesco Salviati), das Capelas Sistina e Paolina no Vaticano (por Miguel Ángel Buonarroti), dos frescos e stuccos do Palazzo Capodiferro-Spada (onde a Daniele da Volterra e a Giulio Mazzoni se junta o espanhol Becerra), as pinturas das capelas da igreja de Trinitá dei Monti (onde Daniele da Volterra e seus colaboradores se impõem com a bravura e o gigantismo das composições), os frescos da Cappella Mattel em Santa Maria della Consolazione (por Taddeo Zuccari), sem esquecer o ciclo de frescos do Oratorio de San Giovanni Decollato (morosa empresa de Salviati, Jacopino del Conte e outros) e, enfim, as *facciate dipinte* da cidade (de Polidoro da Caravaggio e colaboradores), obras que, com as de Giorgio Vasarino Palazzo della Cancellería, entre outras mais, definem o gosto refinado e revolucionário da arte romana dos anos centrais do século XVI, que tanto influenciou os jovens artistas oriundos de todas as partes.

Foi esse o mundo de formação de Salzedo. O artista já em 1564 estava instalado em Lisboa, casado com Jerónima de Salazar, vivendo em casas nas chamadas Portas da Raínha, paróquia de Santos-o-Velho, trabalhando para D. Catarina. Relacionou-se com outros pintores do

29. Cf., p. ex. Giuliano BRIGANTI, *La Maniera Italiana*. Florença, Sanzoni Editori, 1985; Antonio PINELLI, *La Bella Maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Turim, ed. Einaudi, 1993; Nicole DACOS, op. cit.

tempo, como foi o caso do compatriota Fernão Gomes (1548-1612), de quem apadrinhou o casamento em 15 de Abril[30], a pouco mais de dois meses do seu próprio falecimento, que foi prematuro e por causas desconhecidas. A freguesia de Santos-o-Velho, onde morava, era um bairro onde pululavam artistas de certa importância: nos anos em que Salzedo aí viveu assinala-se a presença, por exemplo, dos malagueiros flamengos Roberto Jácome e João de Góis, bem como do arquitecto e marceneiro Nicolau de Frias (tal como ele, vindo também de Itália)[31], e de outros artistas de diversas modalidades. Conhecem-se os assentos baptismais, na igreja dessa freguesia, de quatro filhos seus, o último dos quais a menina Lourença de Monserrate, nascida já após a morte prematura de seu pai em 10 de julho de 1577.

Durante os catorze anos documentados em Lisboa, Salzedo pintara para D. Catarina uma série de obras relevantes envolvendo tábuas de grande dimensão, duas delas para casas jerónimas (Vale Benfeito e Belém), que lhe grangearam prestígio, além dos dois pares de retratos régios. À data da morte, pintava uma decoração a fresco na igreja do Hospital Real de Todos-os-Santos, em Lisboa, que o incêndio desse grandioso hospital, em 1601, destruiu irremediavelmente, e pela qual os seus herdeiros João Fernandes de Holanda e Diogo de Aguilar inda recebiam em 20 de dezembro de 1585, em resto de paga, 17.500 rs[32]. Deixou testamento, sendo encarregado do seu cumprimento o cónego Afonso Gonçalves, sendo o pintor enterrado no Mosteiro de Nossa Senhora da Esperança. O reconhecimento que D. Catarina lhe grangeava expressa-se no testamento da rainha quando, em Fevereiro de 1578, concede à viúva do *"seu pintor Salzedo"* certas prerrogativas, designadamente o usufruto das casas onde habitava[33]. E ainda em Dezembro de 1585, oito anos após a morte do artista, os testamenteiros reclamavam certa paga em débito pelas decorações pintadas pelo artista no Hospital de Todos-os-Santos.

30. Arquivo Nacional da Torre do Tombo (A.N.T.T.), *Registos Paroquiais – Paróquia de Santa Catarina do Monte Sinai*, Lº 1º de Mistos, cx. 1, fl. 17 vº.
31. A.N.T.T., *Registos Paroquiais – Paróquia de Santos-o-Velho*, Lº 1º de Mistos, fl. 41 vº: regista-se a 9 de Setembro de 1573 um baptismo de criança em que foi padrinho Nicolau de Frias (referência inédita do Dr. Francisco Bilou).
32. Dagoberto L. MARKL e Vitor SERRÃO, "Os tectos maneiristas da Igreja do Hospital Real de Todos-os-Santos (1580-1613)", *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, nº 86, tomo lº, pp. 161-215 (refª p. 173).
33. O testamento, firmado nos Paços de Xabregas a 8 de Fevereiro de 1577, foi aberto na presença de D. Sebastião, seu herdeiro universal, a 12 de fevereiro de 1578, com o codicilo e as "lembranças" (A.N.T.T., *Gavetas*, Gav. 16, maço 1, nºs 11 e 12).

Apesar do apagamento de memória a que foi sujeito, face às sucessivas alterações de gosto que fizeram que a arte maneirista fosse olhada com desprezo, sinónimo de decadência, ainda no dealbar do século XIX, em 1815, o escritor e pintor José da Cunha Taborda se refere a Salzedo em tons elogiosos, ao dizer o seguinte: *"gozou no seu tempo de muita repuação, pintando no real Mosteiro de Bellem, havendo quem comparase duas obras com os dos melhores mestres, que tinhão ido estudar o melhor gosto a Italia..."*[34]

O retábulo do Mosteiro dos Jerónimos

As cinco grandes tábuas do retábulo de Santa Maria de Belém (1570-1572), depois de libertas dos grosseiros repintes que lhes foram sucessivamente apostas, permitiram perceber averdadeira extensão do seu programa, alinhado com o gosto da *Bella Maniera*, razão suficiente para o gradual descrédito que recebeu por parte das gerações seguintes, já sob o sopro *decoroso* da Contra-Reforma, para quem este tipo de representação se afastava do sentido didascálico pretendido num altar – o que aliás explica os repintes aplicados (um deles logo em 1673) com o objectivo de atenuar os referenciais considerados mais profanos, ou paganizados.

Os repintes sofridos, de facto, ocultaram elementos veementemente *maneiristas*, caso dos elefantes e do obelisco clássico que surgem nos fundos da *Adoração dos Magos* (e que já se admiravam no segundo plano do *Cristo deposto da cruz* da Sé de Évora), ou certas "citações" de forte pendor romanista, inspiradas em Sebastiano del Piombo (no *Caminho do Calvário*) ou em figuras dos frescos da Cappella Paolina e da *Batalha de Cascina*, do próprio Miguel Ângelo. Se existe uma obra onde as novas directrizes estéticas contra-reformistas incidiram no sentido de atenuar uma linguagem tida por mais inflamada e caprichosa, essa foi por certo o retábulo de Santa Maria de Belém, o que explica as sucessivas campanhas de retoque que as tábuas sofreram.

A documentação conhecida[35] permitiu reconstruir os passos essenciais da custosa empresa da capela-panteão de Santa Maria de Belém, desde o risco do arquitecto Jerónimo de Ruão à escolha do pintor encarregado de pintar as tábuas a integrar nas edículas pétreas do altar.

34. José da Cunha TABORDA, *Regras da Arte da Pintura*, Lisboa , 1815, p. 166.
35. Cf. Carmen ALMADA ad alii, cit. (2000). Neste livro, *História e Restauro da pintura do retábulo-mor do Mosteiro dos Jerónimos*, consta o capítulo de Vitor SERRÃO sobre "Lourenço de Salzedo, pintor do retábulo do Mosteiro dos Jerónimos, 1570-1572", pp. 15-77, onde se inclui o grosso da informação documental que se segue.

O gosto romanista de D. Catarina expressa menos uma sua apregoada austeridade de gosto e, sim, uma inequívoca admiração pelo *romanismo* imperante, tese que importa ser melhor desenvolvida. Em Belém é o *Maneirismo* romano que impera, tanto no cadeiral do coro (com lavor de marcenaria por Diogo de Carca e Filipe de Vries, 1550-1552, bem como a escultura de *Cristo*, pelo último)[36], como nos baixos-relevos do cruzeiro (em *scicciato* italiano de autor desconocido), como nos altares do claustro (obras perdidas, confiadas aos pintores Campelo e Gaspar Dias), na notável decoração pétrea da platabanda do claustro (c. 1542-1548, dirigida por Diogo de Torralva, com *tondi*, troféus, centauros, máscaras, cartelas e *grottesche*) e na original "traça" miguelangelesca da capela-mor, do arquitecto Jerónimo de Ruão, que tantas expectativas criou a Filipe II, ao ponto de solicitar aos seus agentes em Lisboa que lhe levassem um debuxo fiel...[37] É a *bella maniera* de Roma que perpassa nos programas artísticos de Santa Maria de Belém no tempo de D. Catarina, mostrando uma clara *internacionalização* da arte portuguesa de então, em unísono con os passos em favor de um absolutismo ibérico centrado na figura da Raínha.

O programa definiu para a fiada superior do retábulo tres cenas da *Paixão de Cristo* e para a inferior uma *Adoração dos Reis Magos* tripartida. Perdeu-se a tábua central da fiada inferior, como se sabe, aquando da colocação o sacrário de prata, obra do ourives João de Sousa, em tempo de D. Afonso VI. Como se sabe, D. Catarina discutia desde 1568 o modelo a seguir: se devia optar por uma pintura *"incorruptivel"*, ou seja, sobre pedra negra de Génova, a exemplo do que, com tanto sucesso, fizera Sebastiano del Piombo, ou se painéis sobre madeira adaptados à superfície curva da ousia, hipótese que acabou por prevalecer, recorrendo-se ao pintor Salzedo.

A Raínha, apesar do que também se tem dito, estimava a asrte da Pintura: além de estar ligada à encomenda de retratos da sua corte ao célebre Anthonis Moro, em 1552[38], a Francisco de Holanda, em 1554,

36. Cf. Sylvie DESWARTE, "Francisco de Holanda e o Mosteiro de Santa María de Belém", *Jerónimos - quatro séculos de pintura*, exposição, 1994, p. 57; Diogo Maleitas CORREIA, *O Cadeiral do Mosteiro dos Jerónimos, entre o Humanismo e a Contra-Reforma*, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2002; António de ORIOL E TRINDADE, *Capela-Panteão de Santa Maria de Belém ao Real Mosteiro de Sao Vicente de Fora*, tese de Mestrado, Faculdade de Letras de Lisboa, 2002.
37. Carmen ALMADA ed alii, cit., pp. 15-77.
38. Cf. Annemarie JORDAN-GSCHWEND, *Retrato de Corte em Portugal. O Legado de Antonio Moro*, cit.; Agustín BUSTAMANTE GARCÍA, *La Octava Maravilla del Mundo: estudio histórico sobre El Escorial de Felipe II*, Madrid, Editorial Alpuerto, 1994;

ao flamengo Joozis van der Straeten (Jorge de Estrada), em 1556, e a Cristóváo de Morais, en 1571, possuía una galería de retratos de poderosos do seu tempo e reuniu no Palácio real, aos modos de um Rudolfo II de Praga, uma *gallerietta* de peças extravagantes, e sempre tomou conselho de seu sobrinho Filipe II em negócios artísticos. A sua capela-panteão de Belém, uma das obras-primas da arte maneirista europeia, será aliás alvo de elogio por D. Juan de Borja, embaixador espanhol em Lisboa, como *"capilla de admirable piedra colorado, pardo, verde y blanco y de columnas de marmol blanco, y el suelo de piedras de las mismas colores com quatro sepulturas puesta cada una sobre dos elephantes"*, y con *"un muy grande retablo y vidrieras que mandó traer de Venecia para las ventanas de vidrio christalino"*[39].

O desejo de *internacionalizar* o modelo da capela exigiu contactos na corte madrilena, e em Janeiro e Fevereiro de 1568 seu sobrinho Filipe II discutia consigo algumas hipóteses de nomes para a pintura do retábulo, através de cartas trocadas com o embaixador D. Francisco Pereira em que surgem os nomes de Franz Floris (excluído por haver dúvidas sobre a sua fidelidade católica), Gaspar Becerra (entretanto falecido) e o fresquista genovês Francesco de Urbino (mais habilitado nessa modalidade que na de óleo). A Rainha decidiu pelo seu pintor Salzedo. Tinha bons artistas ao seu serviço na corte e não precisava de recorrer a intervenção externa. O projecto de Salzedo, aliás, assegurava a *modernidade* requerida. Em Junho de 1571 a pintura estava avançada e a Rainha ordenava para Roma, através do embaixador D. João Telo de Meneses, a compra de tintas requeridas, incluindo o raro *"azul ultramarino"*, pigmento essencial para se ultimar a obra, e que se pedia com a maior brevidade. Noutra carta enviada ao mesmo embaixador, a 6 de Dezembro de 1571, a rainha trata não só de um retrato do malogrado D. Sebastião que se ia pintar (por Salzedo ?), mas também das cores do *"azul ultramarino"* que tinha solicitado para as tábuas de Belém, continuando a faltar a *"laca"*, que voltou a pedir. Em Outubro de 1572, enfim, toda a obra da capela-mor, retábulo incluído, estavam prontos, sendo solenemente inaugurada, seguindo-se a traladação dos ossos dos reis da dinastia Avis-Beja para o novo espaço. Sabemos por um relato anónimo

---

Fernando BOUZA ALVARES, *Palabra y imágen en la Corte. Cultura oral y visual de la nobleza en el Siglo de Oro*, Madrid, Abada editores, col. Lecturas, 2003; Fernando MARÍAS, "Revisando a Antonio Moro, entre España y Portugal", *Actas do Simpósio Internacional El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*, 2004, coood. de Maria José Redondo Cantera, Universidade de Valladolid, pp. 11-52.

39. Cf. DESWARTE-ROSA, *Ideias e Imagens em Portugal na Época dos Descobrimentos. Francisco de holanda e a teoria da arte* Lisboa, Difel,1992, pp. 40-67.

que narra o *"traslado de los cuerpos de los reyes"*, guardado no Archivo de Simancas que o recinto foi consagrado por D. Jorge de Ataíde, bispo de Viseu, em festiva cerimónia a que assistiu toda a corte portuguesa e, entre otras dignidades estranjeiras, o embajador D. Juan de Borja, com missa celebrada pelo Cardeal-Infante D. Henrique e sermão pregado pelo teólogo Diogo de Paiva de Andrade. Adivinha-se a admiração havida na ocasião para com o retábulo de Salzedo, recém-exposto na capela-mor que se inaugurava.

Com a crise sucessória de 1578-1580 e o início da Monarquias Dual, a capela-panteao dos Jerónimos tende a perder importância política, o que explica que, prevalecendo os critérios de *decorum* estabelecidos pela Contra-Reforma, e dada a flagrante audácia compositiva das tábuas de Salzedo, estas fossem alvo de sucessivos repintes "correctivos". O primeiro decorre em 1673-1675 por mãos do pintor-dourador João Baptista Pinto de Castro. De novo em 1820 as tábuas foram sujeitas a retoques por por Inácio da Silva Coelho Valente. Tudo explica que caísse sobre a obra, e o seu pintor, um manto de desinteresse que só desapareceu com a campanha de restauro de 1999-2000 (Atelier Junqueira 220), que devolveu *autenticidade* às tábuas, depois de remover as sucessivas camadas de repintura, revelando uma linguagem de inesperada opulência de paleta e uma refinada finura de desenho[40].

O *"classicismo maneirista da capela, avivado por notas de ironia a quebrarem a pompa livresca das ordens e a severidade quase militarista do exterior, dentro de um gosto decorativo com subtis combinações cromáticas pelo ornamento flamengo"*, diz-nos Rafael Moreira, revela novas *"qualidades de estilo, individualizado e nervoso, que não seriam particularmente gratas para os círculos de poder e a visão de Estado do taciturno Cardeal D. Henrique"*[41]. O espírito entretanto dominante da Contra-Reforma, com os seus valores temperados pelo decorum e um novo gosto por uma arte sacra de intuitos pedagógicos e bitola tridentina explicam que as pinturas de um retábulo como o dos Jerónimos cedo passassem de moda e constituíssem, quiçá, razões de desconfiança e reparo...

Os estilemas pessoais de Salzedo

Tal como sucedeu no início da segunda metade do século com Gaspar Becerra e Benito Rabuyate em Castela, com Pietro Morone em Aragao,

40. Cf. ALMADA ed alii, 2000, incluindo o desenvolvido relatório das intervenções de conservação e restauro.
41. Rafael MOREIRA, «Arquitectura: Renascimento e Classicismo», Historia da Arte Portuguesa de Círculo de Leitores, direcção de Paulo Pereira, vol. I, Lisboa, p. 355.

com Pablo de Céspedes em Córdova, com Mateo Pérez de Alesio em Sevilla, com António Campelo e Gaspar Dias em Lisboa –todos eles pintores romanizados, com educação italiana e uma maior ou menor fidelidade à *Bella Maniera*–, Salzedo assumiu na sua pintura realizada em Portugal o alinhamento com esse gosto requintado, aprendido em Roma, a que a sua mecenas, a rainha D. Catarina de Áustria, dava o devido incremento, o que explica o breve e localizado êxito da sua estada em Portugal.

As referências à *terribilità* de Sebastiano del Piombo (bem como as citações miguelangelescas) e à *grazia* refinada de Girolamo Siciolante são constantes no retábulo dos Jerónimos e não parece justo avaliá-las pejorativamente, como fez Gonzalo Redín, para quem, reconhecendo embora *"un buen dibujo y un correcto modelado de las figuras"*[42], o artista reflecte um certo *"monolítico hieratismo de personajes"*, muito longe *"del dinamismo y sofisticación de la bella maniera de un Salviati"*. Ora este parecer (escrito com o sentido de enaltecer o papel de Becerra face ao de Salzedo) não faz jus aos méritos do pintor de D. Catatina nem ao seu sentido de inovação. Esse sentido está também patente, reconheçamo-lo, nas tábuas de Vale Benfeito, Loures, Évora e Atouguia da Baleia, todas com acertos de desenho, estilemas pessoais, refinamento sedutor de poses, finura de modelação de pormenores (como a vegetação e os objectos acessórios), trasparência de cores vivas e mescladas (como os azuis, verdes, carmins e amarelos), e subtis jogos de tensão bem maneiristas. Incluem-se ainda, por vezes, apontamentos sensuais e profanos, caso da para-erótica *Santa Maria Madalena*, figura surpreendente integrada no retábulo de Loures, por exemplo. As escalas compositivas de Salzedo são sempre temerárias, monumentais os seus figurinos e escalas de arquitecturas, subtis os apontamentos acessórios, teatral o sabor do *despejo* de planos –valores esses que, por certo, agradavam à elite cortesã de D. Catarina e tornaram este pintor andarilho um caso àparte (junto a Campelo e a Gaspar Dias) no panorama artístico nacional destes anos sessenta e setenta do século XVI.

De facto, Lourenço de Salzedo conduziu a boa tradição do Maneirismo italianizado ao seu próprio limite de possibilidades, face aos novos gostos de austeridade que a Contra-Maniera cedo iria impor no domínio da arte sacra. Ainda que tivesse aberto caminho a um outro pintor andaluz estabelecido em Lisboa, Francisco Venegas (que na realidade só se destaca como grande pintor de corte depois de 1580,

42. Gonzalo REDÍN-MICHAUS, op. cit., p. 291.

ou seja, após a morte de Salzedo), a breve estada do artista em terras portuguesas (c. 1564 a 1577) não foi suficientemente forte para criar discipulado e marcar um percurso de futuro. O gosto de Salzedo teria, sim, continuidade escurialense, através de um Pellegrino Tibaldi, por exemplo –mas essa é uma outra história, também ela relacionada com o esgotamento dos modelos pictóricos que da *Bella Maniera* ainda poderiam persistir, face à onda avassaladora de um novo conservadorismo formal com intuitos pedagógicos...

Doravante, a História da Arte deve passar a ver Lourenço de Salzedo, não como um mero epígono sem chama de uma corrente romanista já em desuso no Portugal en 1570, mas sim como um dos seus maiss competentes e exaltados cultores.

Em síntese...

Tal como sucedeu com Gaspar Becerra e Benito Rabuyate em Castela, Pietro Morone em Aragão, Pablo de Céspedes em Córdoba, Mateo Pérez de Alesio em Sevilla, Campelo e Gaspar Dias em Lisboa –todos herdeiros do modelo romano de circa 1550 e seus fiéis intérpretes–, Salzedo assumiu na obra pictórica realizada em Portugal a tradição directa do mais refinado Maneirismo romano e soube prová-lo con localizado éxito durante a estância em Lisboa, sob mecenato de D. Catarina. Os anos em Roma e Florença contaram muito na sua formação estética dentro dos repertórios rafaelescos-piombescos e miguelangelescos.

Fica a dúvida de saber se, caso Salzedo tivesse tido uma vida mais longa, não alcançaria altos voos na corte dos Filipes... Mas a verdade é que, ao morrer em idade temporã, se viu poupado a uma viragem estética de sinal contrario: o seu estilo refinado e anticlássico não poderia germinar em Portugal (salvo ainda, pontualmente, em certas obras de Venegas), face aos ventos contrarreformistas que sopravam e se impunham, com novas directrizes tridentinas de controle artístico. O grandioso estilo de Salzedo, com o seu gigantismos de escala, as suas liberdades formais, a sinuosidade *serpentinata*, os caprichos de sensualidade e profanismo –bem dentro do que era a cultura viva do tempo de Camões– deixavam de ser possíveis (e recomendáveis) na arte tridentina, marcada agora pelos modelos da *Contra-Maniera*.

Os dados conhecidos sobre o perfil biográfico-artístico do pintor Lourenço de Salzedo são, em suma, os seguintes:

Biografia

c. 1530. Nasce Lourenço de Salzedo, provalmente em Sevilha.

1556. O pintor já se encontrava em Roma ao serviço do Cardeal de Compostela, Frei Juan Álvares de Toledo, seu protector.

1558, 2-II. Segundo testemunho do clérigo português Francisco de Barros, o pintor estava em Roma e realizara, a mando do Cardeal Frei Juan Álvares de Toledo, e junto ao pintor Gaspar Becerra, a decoração fresquista da capela do palácio romano onde vivia esse cardeal espanhol.

1564. Salzedo já está em Portugal, onde mora em casas na Portaria da Raínha, na freguesia de Santos-o-Velho, em Lisboa, sendo casado com Vitória de Salazar.

1564. Pinta o retrato da Rainha D. Catarina de Áustria e o retrato póstumo de D. João III, hoje no Mosteiro da Madre de Deus de Xabregas.

1565-1570 cª. Pinta as tábuas do retábulo do mosteiro jerónimo de Vale Benfeito.

1570-1572. Recebe o encargo de pintar as seis tábuas do retábulo do Mosteiro dos Jerónimos.

1570. Baptismo de Lucas, primeiro filh de Lourenço de Salzedo e Vitória de Salazr, na igreja de Santos-o-Velho, que morre criança.

1572. Baptismo de Isabel, filha de Lourenço de Salzedo e Vitória de Salazr, na igreja de Santos-o-Velho[43].

1575 cª. Pinta o retábulo do altar de Nossa Senhora da Conceição na igreja de Santa Maria de Loures.

1575, 8-I. O pintor testemunha o baptismo de Isabel, filha de Pero Soares e Maria Antunes, na igreja de Santos-o-Velho[44].

1575. Baptismo de Lucas, segundo filho com este nome de Lourenço de Salzedo e Vitória de Salazar, na igreja de Santos-o-Velho.

1577, 22-III. Num emprazamento de casas sitas ao Castelo, feito pelos frades lóios de São João Evangelista, reunidos em capítulo, em nome de Sebastião Salazar, foi testemunha *"Llouremço de Sauzedo pymtor da rainha nossa senhora morador a Esperamça e hasym sebastyaõ de sellazar mayor de quatorze anos enteado do dito llouremço de sauzedo que está de baixo de sua administração (...) de huas casas sobradadas que estão na dita cidade de Lisboa na*

43. Segundo MOSER, 1950, p. 29, esta Isabel deve ser a Isabel de Sauzedo que foi casada com D. Diogo de Castro, que viveu em Vila Viçosa (Biblioteca Nacional de Portugal, *Reservados, Sumários Matrimoniais da Câmara Eclesiástica de Lisboa*, Maço 1, 12630, processos 37 e 40).

44. A.N.T.T., *Registos Paroquiais, Lº 1º de Mistos da freguesia de Santos-o-Velho*, fl. 54 vº; referência inédita do Dr. Francisco Bilou, a quem agradecemos.

Alcassova dela na rua que vai dos Paços Velhos para ygreija de samta cruz [Rua Direita de Santa Cruz]"[45].

1577, 15-IV. É testemunha do casamento do pintor Fernão Gomes com Luísa de Sousa na igreja de Santa Catarina do Monte Sinai, em Lisboa.

1577, 10-VII. Falecimento de Lourenço de Salzedo, enterrado no Mosteiro de Nossa Senhora da Esperança, sendo testamenteiro o cónego Afonso Gonçalves.

1577, 15-XI. Baptismo da sua filha Lourença de Monserrate, em Santos-o-Novo, sendo já falecido seu pai.

1578, 8-II. D. Catarina de Áustria, no seu testamento, recorda o seu pintor Salzedo e deixa um dote à viúva, com licença de usufruto de suas casas para si e seus filhos: *"e assi sera usufructaria em sua vida a viúva que ficou de Salzedo o pintor das casas em que pousava dom Alexo (...)"*.

1579, 17-VIII. Óbito de Vitória de Salazar, viúva do pintor Salzeso, sendo testamenteiros João Lopes de la Serna e Diogo Fernandes, tangedor.[46]

1585, 20-XII. João Fernandes de Holanda e Diogo de Aguilar, herdeiros de Lourenço de Salzedo, recebem 17.500 rs de um pagamento que reclamavam e era devido por certa obra de decoração que o artista fazia na igreja do Hospital Real de Todos-os-Santos à data do falecimento[47].

1720 cª. Frei Manuel Baptista de Castro refere o *"grande pintor Salzedo"* a respeito da obra do retábulo do mosteiro dos Jerónimos, em Lisboa.

Obra remanescente (28 pinturas de cavalete e 2 ciclos de frescos)

Ciclo de frescos da ***Sala di Amore e Psiche*** do Palazzo Silvestri-Rivaldi em Roma (atribuição de Nicole Dacos), c. 1555.

Ciclo de frescos da os frescos da ***Sala de Cipião o Africano*** no Palazzo Capiodiferro-Spada em Roma (atribuição de Nicole Dacos), c. 1555.

45. A.N.T.T., Mosteiro de São Bento de Xabregas, Lº 2, fls. 240 e segs; referência inédita do Dr. Rui Mesquita Mendes, a quem agradecemos.
46. A.N.T.T., Registos Paroquiais, Lº 2º de Mistos da freguesia de Santos-o-Velho, sem nº de fls.; referência inédita de Francisco Bilou, a quem agradecemos.
47. A.N.T.T., Arquivo do Antigo Hospital de São José, Lº de Receita e Despesa, de 1585-1586, fl. 82 vº.

Retratos régios, 1564: ***D. João III (póstumo) com seu patrono São João Baptista*** e ***Dª Catarina com sua patrona Santa Catarina***. Mosteiro da Madre de Deus, Xabregas.

Painéis do antigo retábulo do Mosteiro de Vale Benfeito, cª 1565-1570: ***Imaculada Conceição***, ***Santa Catarina disputando com os Doutores***, ***São Jerónimo*** e ***Profissão de Santa Paula***. Lourinhã, Santa Casa da Misericórdia.

Painel de retábulo para altar não discriminado da Sé de Évora, c. 1565-1570: ***Cristo deposto da cruz***. Museu de Arte Sacra da Sé de Évora.

Painel de antigo retábulo, cª 1570: ***Cristo deposto da cruz***. Igreja de São Leonardo de Atouguia da Baleia.

Quatro painéis de um antigo retábulo, c. 1570: ***Santo André, São Tiago Maior e um Doador*** (Museu Nacional de Arte Antiga, nº invº 1891 Pint.) e ***Figuras de Apóstolos*** (em três tábuas). Estão ddepositadas na Embaixada de Portugal em Roma).

Retábulo do Mosteiro dos Jerónimos (Santa Maria de Belém) (1570-1572): ***Caminho do Calvário***, ***Cristo deposto da cruz***, ***Flagelação de Cristo***, e ***Adoração dos Magos*** (composição tripartida, de que se perdeu a tábua central, só restando hoje os Reis Magos laterais).

Retábulo de Nossa Senhora da Conceição na igreja matriz de Loures, cª 1570-1575: ***São João Baptista***, ***Imaculada Conceição***, ***Santo António de Lisboa***, ***Santo Agostinho***, ***Nascimento da Virgem***, ***São Sebastião***, ***Santa Luzia*** e ***Santa Maria Madalena***.

Retratos régios, cª 1572: D. ***João III (póstumo) com seu patrono São João Baptista*** e ***Dª Catarina com sua patrona Santa Catarina***. Museu Nacional de Arte Antiga.

Painel avulso, cª 1575: ***A Virgem do Leite***. Museu Nacional D. Frei Manuel do Cenáculo, Évora.

Portugueses en el Reino de Sevilla: Jerez de la Frontera, 1470-1550

José A. Mingorance Ruiz
Universidad Pablo de Olavide (España)

Resumen
La presencia extranjera en Jerez de la Frontera fue muy relevante en los momentos finales de la Edad Media y comienzos de la Modernidad. Entre dichos colectivos de extranjeros sobresalieron por su importancia cuantitativa los portugueses, la mayoría de ellos en calidad de estantes o transeúntes, aunque no podemos menospreciar la relevancia de quienes se asentaron de forma definitiva en la ciudad. Procedían de toda la geografía portuguesa y se dedicaron preferentemente a las actividades terciarias, aunque asimismo las artesanales formaron parte relevante de ellas, siendo minoritarios los empleados en las actividades primarias.
Palabras clave: Edad Media, extranjero, vecino, Portugal, carabela, actividad profesional

Abstract
The presence of foreigners in the Kingdom of Seville at the end of the Middle Ages and the beginning of Modernity has not been studied enough in some places as Jerez de la Frontera. The importance of the Portuguese colony in Jerez must be highlighted, some of them as transient, other as neighbours en the town. They came from all the Portuguese geography and worked in the tertiary sector, but also in the handycraft and a small number in agriculture and farming.
Keywords: *Middle Ages, foreigner, neighbour, Portugal, caravel, job*

Introducción

Realizar un estudio acerca de la estructura de la sociedad bajomedieval precisa un ejercicio de aproximación a la realidad económica y social de aquellos momentos trascendentales de cambio y transición desde la Baja Edad Media a los inicios de la Edad Moderna, caracterizados, entre otras cuestiones, por el desarrollo del capitalismo y la sustitución del eje económico europeo del Mediterráneo por el Atlántico.

Entre las monarquías de la Península destacaba por su demografía y desarrollo económico la Corona de Castilla[1] y, dentro de ella, el Reino de Sevilla. Dentro de ese Reino, el eje Sevilla-Cádiz[2] se configura como la zona de atracción más destacada en su conjunto. La ubicación de la Casa de la Contratación en Sevilla supone un plus para el crecimiento económico de Jerez con la colonización del continente recién descubierto[3]. A él acudirán todos los agentes económicos del momento a realizar (o intentar, dada la prohibición regia de comerciar con América[4] para los extranjeros) negocios que están ciertos de que les resultarán sumamente beneficiosos.

En el eje citado hay dos polos fundamentales, la gran metrópoli hispalense[5] y el puerto de Cádiz, pero existe asimismo una red de lugares de apoyo básico para surtirse de elementos necesarios para el comercio (Sanlúcar de Barrameda, El Puerto de Santa María,...). En

1. Hillgarth, Jocelyn N. *La hegemonía castellana 1410-1474*, Barcelona, Grijalbo, 1983. Guinot Rodríguez, Enric, *La Baja Edad Media en los siglos XIV-XV. Economía y sociedad*, Madrid, Síntesis, 2003, págs. 225-241. Klein, Julius, La Mesta, Madrid, 1978.
2. Aznar Vallejo, Eduardo. "La experiencia marítima: las rutas y los hombres del mar", *Andalucía 1492: razones de un protagonismo*, 1992, págs. 123-156 y "Cádiz y su región en la expansión atlántica", *Estudios de Historia y Arqueología Medievales*, nº 10, 1994, págs. 11-23. Bello León, Juan M. "El Reino de Sevilla en el comercio exterior castellano", *Castilla y Europa. Comercio y mercaderes en los siglos XIV, XV y XVI*, Burgos, H. Casado (ed.), 1995, págs. 57-80.
3. Stein, Stanley J. y Stein, Barbara H. *Plata, comercio y guerra. España y América en la formación de la Europa moderna*, Barcelona, Crítica, 2002.
4. García Baquero, Antonio. *Andalucía y la carrera de Indias (1492-1824)*, Sevilla, BCA, 1986. Ladero Quesada, Miguel Á. *Andalucía en torno a 1492*, Madrid, Mapfre 1492, 1992.
5. González Arce, José D. "Las rentas del almojarifazgo de Sevilla", *Studia Historica. Historia Medieval*, nº 15, 1997, págs. 209-254. Otte, Enrique., Bernal, Antonio M. y Collantes de Terán, Antonio. (eds.), *Sevilla y sus mercaderes a fines de la Edad Media*, Sevilla, 1996.

ese aspecto es donde hemos de destacar la relevancia de Jerez de la Frontera[6], que con su extenso alfoz, la riqueza agrícola y ganadera de su agro, su demografía en ascenso[7] y la creciente potencia económica de su aristocracia y burguesía suponían un acicate para la presencia exterior en dicha ciudad, al tiempo que un lugar de abastecimiento de multitud de productos con destino a las zonas económicas más dinámicas de la época: Islas Británicas[8], Flandes, Francia, ciudades italianas, etc.

El presente artículo tiene como objetivo realizar un estudio de la población que, procedente de Portugal residía en Jerez de la Frontera de forma transitoria o definitiva. Para ello analizaremos sus lugares de origen, sus actividades económicas, sus relaciones con otros colectivos foráneos, sus lazos dentro de la sociedad local, etc. Nos valdremos de los datos recogidos en el estudio que realizamos sobre la ciudad de Jerez de la Frontera.

Cronología y fuentes

Nuestra investigación abarcó desde 1392 (primer Protocolo Notarial[9] en el Archivo Municipal de Jerez) hasta 1550. La elección de la fecha de comienzo viene impuesta por la disponibilidad de documentación. Ahora bien, elegimos 1550 primero, porque necesitábamos disponer de un volumen documental suficiente y ello implicaba echar mano de los registros de la primera mitad del siglo XVI, ya que la documentación conservada del siglo XV es muy escasa. También porque relacionamos nuestro estudio con la evolución de la política general del emperador Carlos y el cambio de orientación en la misma a partir de dicho año, a consecuencia de los diversos problemas a los que ha de enfrentarse y que preparan su abdicación.

Aun cuando los resultados de nuestra investigación proceden básicamente de los Protocolos Notariales del Archivo de Jerez (AHMJF, APN), hemos procedido asimismo a una revisión de las Actas del Cabildo

6. Edwards, John H. "Oligarchy and merchant capitalism en lower Andalusia under the Catholic Kings: the case of Córdoba and Jerez de la Frontera", *H.I.D.*, nº 4, 1977, págs. 11-34.
7. Ponsot, Pierre. "Un cas de croissance démographique: la basse Andalousie au XVe et au début du XVIe siècle", *Annales de démographie historique*, 1980, págs. 143-153. Flores Varela, Carlos. "La evolución de la población urbana de Andalucía en los siglos XV y XVI", *En la España Medieval*, 28, 2005, págs. 97-125.
8. Childs, Wendy R., *Anglo-Castilian Trade in the Later Middle Ages*, Manchester, 1978.
9. Bono, José. *Los Archivos Notariales*, Sevilla, 1985. Morell Peguero, Blanca. *Contribución etnográfica del Archivo de Protocolos (1500-1550)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1981.

(AHMJF, AC). También integramos las noticias de una sección del Archivo Municipal calificado como Histórico Reservado (AHMJF, AHR).

Extranjeros en Jerez de la Frontera

La presencia de personas procedentes de otros lugares de fuera de las fronteras actuales de nuestro país (incluyendo en tal concepto a los naturales de los territorios de la antigua Corona de Aragón, que hasta los Decretos de Nueva Planta[10] serían considerados extranjeros en Castilla) es un hecho de gran relevancia demográfica, económica, social y política en la historia de esta ciudad en los siglos XV y XVI. No incluimos en él otro colectivo cuyos componentes son asimismo extranjeros, los esclavos[11].

Los resultados los presentamos en la siguiente tabla en la que recogemos, además del número, su procedencia geográfica y el carácter transeúnte (estante en la terminología de la época) o definitivo (vecino, morador o residente) de su presencia.

Tabla 1: Número, procedencia y carácter definitivo o temporal de extranjeros en Jerez, 1392-1550.

	aragoneses	británicos	flamencos	franceses	genoveses	italianos	otros	portugueses	total
vecinos	25	7	37	65	460	5	8	566	1173
estantes	70	276	127	83	329	48	28	912	1873
total	95	283	164	148	789	53	36	1478	3046

Los resultados abonaron nuestra hipótesis de la importante presencia portuguesa en la ciudad, que se configura como la más numerosa en efectivos, seguida por los genoveses y, en porcentajes menores, flamencos, franceses, británicos e individuos de la Corona de Aragón, mientras italianos (exceptuando los genoveses) y de otras localizaciones (Alemania, Borgoña, etc.) los documentamos en muy pequeña proporción. Por tanto, proceden de las zonas económicamente más activas de esos momentos finales del Medievo y comienzos de la Modernidad (Península Italiana, Flandes, Islas Británicas y Francia)[12].

Número

El número de registros de portugueses vecinos y estantes, así como su evolución a lo largo del período 1470 (primer año en que aparecen noticias

10. Bello León, Juan M., *Extranjeros en Castilla (1474-1501)*, Universidad La Laguna, 1994, págs. 9-10.
11. Abril Fuertes, José Mª. y Mingorance Ruiz, José A., *La esclavitud en la Baja Edad Media. Jerez de la Frontera, 1392-1550*, Jerez, Peripecias Libros, 2013.
12. Mingorance Ruiz, José A., *Los extranjeros en Jerez de la Frontera a fines de la Edad Media*, Tesis Doctoral, Universidad Pablo de Olavide, 2013.

en Protocolos sobre portugueses) a 1550, aparece en la siguiente tabla. Hemos recogido sólo los años con registros.

Tabla 2: Número de portugueses vecinos, estantes y total

año	1470	1484	1489	1490	1491	1492	1501	1502	1505	1506
vecinos	0	3	2	9	1	4	1	0	1	7
estantes	1	2	0	7	0	2	2	1	0	1
total	1	5	2	16	1	6	3	1	1	8
año	1507	1508	1509	1510	1511	1512	1513	1514	1515	1516
vecinos	1	1	6	4	6	3	3	7	7	5
estantes	1	2	1	2	2	6	5	11	14	22
total	2	3	7	6	8	9	8	18	21	27
año	1520	1521	1522	1523	1524	1525	1526	1527	1528	1529
vecinos	14	13	14	6	26	17	20	21	27	17
estantes	20	7	2	6	27	17	19	16	44	24
total	34	20	16	12	53	34	39	37	71	41
año	1530	1531	1532	1533	1534	1535	1536	1537	1538	1539
vecinos	31	23	22	43	50	39	39	38	49	42
estantes	26	35	28	44	46	47	52	42	24	47
total	57	58	50	87	96	86	91	80	73	89
año	1540	1541	1542	1543	1544	1545	1546	1547	1548	1549
vecinos	60	47	55	44	43	51	47	56	56	55
estantes	49	43	30	28	39	40	30	47	32	34
total	109	90	85	72	82	91	77	103	88	89
año	1550									
vecinos	61									
estantes	56									
total	117									
total vecinos										1196
total estantes										1083
total general										2279

En total se trata de 2.279 registros de individuos procedentes de nuestro vecino país, lo que nos proporciona una media de más de 44 al año.

Como se puede observar, el número de portugueses avecindados supera a los estantes, aunque hay fluctuaciones a lo largo de los diferentes años. Su media se sitúa en torno a los 24 registros cada año,

aun cuando la evolución muestra una clara tendencia al alza a partir de los años veinte del Quinientos.

Observamos para los portugueses vecinos, una fluctuación en torno a la decena de efectivos hasta 1520 (crisis agrarias a partir de 1503-1507 que van a durar hasta 1523), aumentando a partir de entonces de manera decidida para alcanzar más del medio centenar de vecinos en 1540. En ello hemos de ver una consecuencia del aumento de las relaciones entre ambos países, explicable a partir del desarrollo del comercio, así como a las buenas relaciones mutuas, iniciadas a raíz de la política matrimonial de los Reyes Católicos[13]. Dicha amistad se consolidaría de forma definitiva a partir de la boda del césar Carlos con la princesa portuguesa Isabel[14].

Los vecinos son personas perfectamente asimiladas con el resto de la población de la ciudad, siendo habituales los contratos notariales que recogen casamientos con mujeres jerezanas[15], consecuencia de lo

13. Isabel casaría con Manuel I El Afortunado, y, al morir ella, éste casaría con María, hermana de aquélla. AHMJF, AC, fº 168v., martes 2 de agosto de 1491, Luto príncipe (Alfonso) de Portogal *"se vista de oy en adelante vna ropa de luto mostrando el dicho sentymiento porque conviene al seruiçio de sus altesas y a la honrra desta çibdad"*. Las honras habrían de ser las mismas que en Córdoba o Sevilla, íd., íd., fº 197v., sábado 3 de noviembre.

14. Vid. García Figueras, Tomás. "Portugal y Jerez. Nota para sus relaciones en los siglos XV y XVI", *Revista da Junta de Investigaçoes do Ultramar*, v. 9, nº 2, págs. 179-186, Lisboa, 1961: *"... los derivados del abastecimiento y relaciones con Ceuta y de la presencia de una colonia portuguesa en Jerez... con la ocupación de Alcazarquivir, Tánger y Arcila..."*, pág. 179. Al principio se producen roces, por la competencia mutua en la pesca, así como por la entrada de portugueses de Ceuta en territorio granadino, pero, a partir de Alfonso V el Africano *"desaparece ya la tirantez de relaciones... actitud de simpatía y de solidaridad hacia Portugal que se traduce con una franca ayuda... así en avituallamientos como en hombres..."*, pág. 180. Noticia del real casamiento en AHMJF, AHR, cajón 3, n° 59: *"... me suplicaron diversas vezes que me casase... con la sereníssima ynfanta de Portogal doña Ysabel... yo estoy desposado... con la dicha sereníssima ynfanta y para lo acabar de hefettuar me parto luego a la cibdad de Seuilla donde anbos seremos presto..."* -Toledo, 11 de noviembre de 1525.

15. AHMJF, APN, oficio 7, Luis de Llanos, fº 124v., 24 de junio de 1512: poder de María Ferrandes, vecina de Jerez, collación de El Salvador, mujer de Andrés García, vecino de Lisboa, a maestre Rodrigo portugués, vecino de Lisboa: *"paresca ante e... Rey de Portogal... alguasyles e otras qualesquier justiçias... pueda pedir e requerir al dicho Andrés Garçía mi marydo... que... venga a esta dicha çibdad de Xeres donde yo byuo e moro e fue con él casada a que consyga el dicho matrymonio e faga conmigo vida marydable..."*. Porque *"yo fue casada ligytymamente... con el dicho Andrés Garçía,... e estando casada... puede aver çinco años... que el dicho mi marydo se fue... e me dexó desanparada... e el dicho mi marydo dis que a estado e está en la dicha çibdad de Lysbona..."*. A veces, la edad de las nupcias es tan corta, que da lugar a peticiones de tutela judicial, v.g. oficio 7, Luis de Llanos, f° 128v. a 130r., 8 de marzo de 1540, ante Francisco López de Mendoza, alcalde ordinario y el escribano antedicho, comparece Leonor de Vera, mujer de Gonzalo Morera, portugués, vecina de Jerez, y dice que *"es*

cual son los contratos de dote (manda o recibo)[16], así como las actas de bautismo de los hijos habidos en tales matrimonios mixtos[17], etc.

Por lo que se refiere a los estantes, constatamos una evolución similar: por debajo o en torno a la decena hasta 1515, para crecer a partir de ahí y situarse alrededor de los veinte-treinta. Sus componentes son, en su mayoría, mercaderes y pilotos, aparte los miembros de la factoría del rey.

Hemos de señalar sobre la presencia portuguesa en Jerez, que no compartimos la afirmación de Sancho de Sopranis de que *"los portugueses fueron poco numerosos en Jerez"*, aunque sí estamos de acuerdo con que se dedicaron a la saca del trigo[18], avituallamiento de los presidios africanos (Ceuta, Tánger, Arcila, Azamor,...)[19], flete de carabelas[20], etc.

---

mayor de doze años e menor de catorze años e porque ella quiere pedir e requerir sus bienes e derechos e açiones e los defender...", pide curador y nombra a Diego Hernández, procurador vecino.

16. AHMJF, APN, oficio 7, Luis de Llanos, f° 554rv., 1525: Álvar Peres portugués, vecino de Jerez en San Miguel, reconoce que ha recibido de Juan Rodríguez de Castilla, su suegro, vecino: 90.000 maravedís (a cuenta de la dote de su mujer Catalina Rodríguez, que se eleva a 250.000 maravedís), en 25 botas de vino, apreciadas en 3.000 maravedís la bota, y en un esclavo moro blanco, Losen, apreciado en 15.000.
17. AHDJF, AB, San Miguel, f° 163v., 1526: *"En dies y nueve días del mes de março baptizé yo el sobredicho (Rodrigo Calzado, clérigo cura de San Miguel) a Ysabel, fija legítima de Miguel Sanches, portugués, y de Elvira Días, su muger"*.
18. Era la saca del pan un tema especialmente delicado. La intervención de la corona a favor de dicha saca es fundamental para torcer la reticencia de la ciudad a concederla. Así, en AHMJF, AHR, cajón 3 n° 61, 12 de noviembre de 1527, carta de doña Isabel de Portugal, pidiendo colaboración al Concejo de Jerez con Françisco Lobo, factor de Portugal, para saca del trigo, y en AHMJF, APN, oficio 3, Rodrigo de Cuenca, s/f°, 28 de enero de 1540, ante Juan Ambrán, escribano público y teniente de guarda mayor de la saca por Alonso Sánchez de la Torre, vecino de Granada, comparece Alonso Ferrandes, vecino de El Puerto, en nombre de Pedro de Rojas Osorio, corregidor, y presenta *"vna cédula orejinal de su magestad ... Guardas de la saca del pan dexad sacar e cargar por el ryo del Portar desta cibdad de Xerez a Alonso Ferrandes, portuguez, seysçientos cahízes de trigo que lleva para tierra de christianos aliados e confederados de su magestad..."*. Los particulares podían sacar un 25% de su cosecha recoge la ordenanza municipal, AHMJF, AHR, cajón 6, n° 1, f° 2r., de 22 de enero de 1478: *"que los vesinos de la dicha çibdad de Xeres puedan sacar e saquen el quarto del pan de la dicha su labrança e criança e non más... asy para qualesquier partes destos nuestros reynos commo para los otros reynos estraños de los reyes nuestros amigos..."*.
19. AHMJF, AC, fº 145v., 3 de abril de 1533: El rey portugués agradece el trato que la ciudad dispensa a su "fitor" Manuel Çerni *"la buena voluntad con... que le enprestábades dozientos cahízes de trigo del pósyto de la çibdad para proveymiento de los mys lugares de allende"*, pidiendo que continúe así.
20. Sancho de Sopranis, Hipólito. Historia social de Jerez de la Frontera al fin de la Edad Media, Jerez, 1959, pág. 73, e *Historia de Jerez desde su incorporación a los dominios cristianos*, Jerez, 1964, tomo II, pág. 59: *"En lo que toca a los portugueses... es necesario confesar que nada hemos encontrado referente a sus relaciones mercantiles con Jerez"*.

Hemos recogido los datos correspondientes a los registros anuales que, obviamente, no coinciden con los datos de la tabla número 1. La explicación es muy simple: algunos de los registros anuales se repiten de unos años a otros, dado que se refieren e individuos que pasan temporadas en la ciudad o bien se han avecindado en la misma.

Los datos son esclarecedores: predominio de los estantes sobre los vecinos entre la comunidad lusa en Jerez, ya que mientras los vecinos representan un 38,3%, lo estantes supondrían casi el 62%. Tales datos contradicen lo afirmado respecto de los registros anuales, y ello es fácilmente explicable: recogemos un número mayor de registros de los vecinos que de los estantes (de los cuales suele haber un registro), ya que desarrollan su vida en la ciudad, llegando algunos a disfrutar de una larga trayectoria vital, lo que unido a la amplitud de los negocios a que se dedican, explica el superior número de registros de vecinos frente a estantes.

De todos ellos, la inmensa mayoría (1467 de 1478, o sea, el 99,25%) constituyen la primera generación de portugueses en Jerez, habiendo documentado solamente once individuos como hijos de portugueses asentados en la ciudad.

Procedencia

Los lugares de procedencia de los portugueses resultan ser muy variados. Para los avecindados en la ciudad prácticamente nos resulta imposible conocerla, pues se silencia en la documentación que sólo recoge el nombre, la profesión –no siempre–, portugués, vecino, y la collación en que habita (cuando se indica)[21].

En cambio, sí que podemos conocer ese dato para el caso de los estantes en Jerez, por cuanto es una información que siempre (o casi siempre) se menciona en los contratos de los Protocolos Notariales. Los datos obtenidos los recogemos alfabéticamente en la

21. AHMJF, APN. Es lo que ocurre con Simón de Coimbra, personaje que aparece mucho en la documentación notarial. Dedujimos su procedencia por el oficio 7, Luis de Llanos, fº 645r. a 647r., 1530, en que Simón (hijo de Gonçalo Lorenço de Coynbra y Margarida Correa, difuntos), vecino de Jerez en El Salvador, dona a su hermano Gonçalo de Coimbra, vecino, su parte en la herencia de sus padres en el concejo de Peñalva (Portugal). Lo vemos actuando en contratos de arrendamiento, en pujas de rentas (oficio 5, Rodrigo de Rus, fº 5rv., 1534), como depositario del mayorazgo de Hernán Ruiz Cabeza de Vaca (oficio 9, Juan Ambrán, s/fº, 1534, y en oficio 6, Francisco de Sanabria, fº 495rv., mismo año); por tanto con una posición económica más que desahogada.

tabla siguiente, apareciendo las localidades con su nombre tal como lo transcriben los notarios.

Tabla 3: Procedencia de los portugueses

localidad	nº	localidad	nº	localidad	nº	localidad	nº
Alanquer	1	Albufera	1	Alcaçer do Sal	2	Alcalá Gazules	1
Alcalá de Salvatierra	1	Alcazarseguer	11	Alcorchén	2	Alegrete	1
Alfayate	2	Algarve	2	Alhandiga	1	Allandrón	2
Almeda	1	Alvor	4	Amarante	1	Amarela	1
Aponte	4	Arcila (1 estante Tarifa)	29	Arcos Ftra	1	Atauguía	3
Ayamonte	1	Azamor	3	Banrezes (Verganza)	1	Beja	5
Bogallán (Piner)	2	Bornos	1	Briñoso	2	Buarcos	3
Cabo de Aguer	1	Cádiz (3 estantes Cádiz y Jerez)	8	Cañas	2	Cañina	1
Castilblanco	1	Castilrodrigo	5	Ceadera (Castilmendo)	3	Ceuta	1
Chamueca	1	Chaves	1	Coimbra	5	Condado Feria	1
Cubillana estante Tarifa	1	Delies	1	Elvas	1	Endinal	1
Escallón	2	Escarigo	1	Estremoz	2	Évora	7
Faro	7	Feraver	1	Ferreira	1	Fraguas Monesterio	1
Gibraltar	1	Govea	1	Grallos (Verganza)	1	Grijo de Parada (Verganza)	1
Guimaraes	7	Antilla (Azores)	1	Madeira	2	S. Miguel (Azores)	3
Tercera (Azores)	1	Jimena Ftra	1	La Guarda	1	La Morera	1
La Pedrera	2	Lagos	13	Lanoso	4	Las Cabezas	1
Lebrija	1	Lepe	1	Lesa	35	Lisboa (1 estante Cádiz y Jerez)	76
Lodemira	1	Londres	1	Lorera	1	Loriño (Moncorvo)	1
Lorosa	1	Lules	1	Matadelobos	3	Matusinos	33
Medina Sidonia	1	Mencorvo	1	Mértola	1	Mesonfrío	1
Mira	1	Miranda	1	Miserela	4	Moguer	1
Mondego	1	Monester de Fontercada	1	Monforte	1	Montealegre	1
Montemayor	1	Montemorán	1	Mora	4	Morón Ftra.	1
Ocatro	1	Oconde	1	Odemira	1	Olivencia	8
Parada (Verganza)	1	Paterna de Ribera	1	Pederneda	1	Peñalva	1
Peñamorcor	2	Pinela	1	Pocaharina (Sabugal)	1	Pontedelima	1
Pontetrillo	1	Portalegre	1	Porto	30	Puerto de Sª Mª El (2 estantes y 1 estante El Puerto, Jerez y Málaga))	58
Puerto Real	5	Puebla Concejo (Trancosa)	1	Quintana	2	Quintanilla	1
Ranados	2	Ribera de Atuguia	1	Royales	1	S Juan de Foz	1
S Juan del Puerto	1	S Pedro de los Puertos	1	Sabugal	2	Salvaleón	1

Sanlúcar de Barrameda.	7	Santa Comba	3	Santarem	4	Saquer	1
Senbur	1	Serpa	5	Sesimbra	15	Setúbal	9
Sevilla (1 estante Sevilla y Jerez)	11	Siles	2	Silves	3	Sines	11
Sirvades	1	Suero	1	Tánger	12	Tanuves	1
Tarifa	1	Tavira	69	Ternera	1	Tevena	1
Tomar	1	Torre de Menalvo	1	Torre Mencorvo	1	Trancoso	2
Trebujena	2	Tremins	1	Uguela	1	Undemira	1
Urera	1	Utrera	2	Vejer Ftra.	3	Verganza	8
Viana	5	Viana de Camiña	2	Viana de Foz de Lima	3	Vila do Conde	8
Villa de Alcázar	1	Villa del Toro	1	Villa Desposende	5	Villamayor	1
Villanueva	3	Villar Amargo	2	Villarreal	1	Villartropín	1
Villasol	1	Villaviciosa	2	Villanueva de Portimao	12	Villanueva del Algarve	1
Yelbes	1	Yerbas Tiernas	1	Ynsua	1	Zafi	4
Zafra	1	Zurara estante El Puerto	1	sin indicar	744	Total	1478

En primer lugar creemos destacable la enorme dispersión de localidades de procedencia de tales personajes, pues contabilizamos 26 localidades castellanas, 127 localidades portuguesas y la capital inglesa. Tenemos dudas acerca de la ubicación de algunas localidades, caso de Alhandiga (quizá Fresno-Alhándiga, al sur de Salamanca); Salvaleón (hoy en Badajoz), al igual que Olivenza (Olivençia), resultado de los enfrentamientos entre ambas monarquías durante el reinado de Carlos IV (Guerra de las Naranjas[22]).

También resulta notable el número de casos de los que se desconoce dicho dato: 744 de 1.478, lo que supone prácticamente la mitad.

A la vista de tales datos podemos concluir que Lisboa y Tavira constituyen los núcleos urbanos de los que proceden los mayores contingentes de portugueses estantes en nuestra ciudad. La explicación viene por el hecho de que se trata (en el caso de la capital lusa) de mercaderes y de pilotos o maestres de carabela (para la ciudad próxima a Ayamonte). También destaca este colectivo marinero para los naturales de Lesa, Matosinhos y Porto.

22. Limpo Píriz, Luis A. "Proyección americana de la Guerra de las Naranjas y Tratado de Badajoz", *Revista de Estudios Extremeños*, nº 57, 2001, págs. 919-962. Calvo Maturana, Antonio J. "La Guerra de las Naranjas: una página arrancada de la Historia Militar española", *Las guerras en el primer tercio del siglo XIX en España y América*, vol. 1, 2005, págs. 145-162. Pinedo Noriega, Isabel. "Historia y Arte: Godoy y la Guerra de las Naranjas", *La Aventura de la Historia*, nº 1, 1998, págs. 100-101.

El reconocimiento de muchas de ellas ha resultado tarea difícil, cuando no, totalmente imposible. Es lo que nos ha ocurrido con Alanquer, Aponte (salvo que se trate de Ponte de Lima), Cañina, Cedera o Ceadera (conocemos que se situaba en término de Castilmendo, hoy Castelo Mendo, aldea en el distrito de Guarda), Costamar (de la que sólo sabemos: tierra del condado de Feria, cerca de Porto), Cubillana (hemos localizado alguna referencia antigua al lugar, diciendo simplemente villa de Portugal), Delies, Endinal, La Pedrera, La Rapola, Loriño, Monester, Pedralves, Pontetrillo, Quintana, Ranados, Royales, Saquer, Senbur, Tallas, Tanuves, Ternera, Tévena, Torremenalvo, Villasol, Villartropín, Villatoro, Yelbes (no creemos que pueda tratarse de la pedanía actual de Medellín, Badajoz), y Yerbas Tiernas.

Tenemos representación de todo el mapa de la nación vecina, pues hallamos en tierras jerezanas a portugueses procedentes del norte, del centro y del sur del país.

Del norte tenemos portugueses procedentes de Alfayate, Amarante, Avelar, Bragança, Brunhoso, Castelo Rodrigo, Chaves, Escarigo, Escalhao, Esposende, Feraver (quizá se trate de Ferral Aveiro), Fraguas, Gralho, Grijo, Guarda, Guimaraes, Lanoso, Leça da Palmeira, Matadelobos, Matosinhos, Miranda do Douro, Mizarela, Moncorvo, Mondego, Paços de Ferreira, Peñamacor, Pinela, Ponte de Lima, Porco, Porto, Póvoa do Concelho, Quintanilla, Sabugal, San Juan de Foz, Viana do Castelo, Vila do Conde, Vila Real, Vilar do Amargo y Vilar Maior.

Del centro del país, Alcacer do Sal, Alcochete (quizá corresponda a Alcorchén), Alhandra, Almeida, Atouguía da Baleia, Beja, Bogalhas, Canas de Senhorim, Castelo Branco, Chamusca, Coimbra, Crato, Elvas, Estremoz, Golegã, Gouveia, Lisboa, Lorosa (puede referirse a Lordosa, pedanía de Viseu), Mesonfrío, Mira, Monforte, Monte Alegre, Montemor-o-Velho, Penalva do Castelo, Portalegre, San Pedro de Moel (que suponemos es San Pedro de los Puertos), Santa Comba, Santarem, Serpa, Sesimbra, Setúbal, Sines, Soeiro, Tamaños (sabemos que es término de Trancoso), Tomar, Trancoso, Tremins (quizá la actual Tremês, pedanía de Santarem), Ouguela y Vilaviçosa.

Por último procedentes del sur hay portuguesas naturales o vecinos de Albor, Albufeira, Aldeanueva, Algarve, Évora, Faro, Lagos, Loulé, Mértola, Odemira, Portimao, Silves, Tavira y Vila Moura.

Además hemos de reiterar la primacía que la zona del Algarbe tiene en el origen de los portugueses que vienen por Jerez: localidades como Tavira, Villanueva de Portimao, Faro, Lagos, Silves, Albufera, etc., constituyen el grueso de los portugueses. Si a ellos sumamos los procedentes de Lisboa, Porto y Matusinos tendremos la mayoría de los efectivos.

También la representación de los archipiélagos de las Azores y Madeira es digna de resaltar (mercaderes procedentes de ambos archipiélagos dedicados al comercio del azúcar, trigo y vino[23]), así como los individuos procedentes del África portuguesa: Cabo de Aguer, Alcazarceguer, Arcila, Azamor, Tánger y Zafi. Se trata de mercaderes que trafican en nuestra ciudad para conseguir el abastecimiento de trigo y vino para los presidios africanos, en nombre del monarca luso[24] o por iniciativa particular[25]. El mantenimiento de todas estas posiciones portuguesas exige un esfuerzo militar y económico considerable, pues las acometidas de los sultanes marroquíes resultan preocupantes[26]. Todo ello unido a la actividad corsaria y pirática de berberiscos y turcos en toda la costa, propiciará la creación de un clima de inseguridad en toda la zona costera andaluza, que se pone de manifiesto en la documentación capitular[27].

---

23. AHMJF, APN, oficio 7, Luis de Llanos, fº 540rv., 23 de mayo de 1514: Artur Váez, maestre carabela, vecino de Tercera (Azores) fleta a Cristóbal Díaz de Vergara, vecino de Jerez, 50 botas de vino a dicha isla a 600 maravedís la tonelada. O en Antón de Alarcón, fº 216v., 26 de octubre de 1514: Estevan (roto) de Francia, maestre carabela, portugués, vecino de Tavira, fleta a Hernando de Morla, vecino de Jerez, 150 cahíces de trigo a isla Madeira, a 500 maravedís (moneda de Portugal) la tonelada, más 150 maravedís "para la vitualla de la gente", más la posibilidad de llevar Hernando 10 botas de vino.
24. Así, en AHMJF, AHR, cajón 3, nº 55, viene una Orden de Fernando el Católico para que Jerez proporcione víveres para la campaña de Arcila (Sevilla, 30 de octubre de 1508). Sobre la actuación española en relación con África, Rumeu de Armas, Antonio. España en el África atlántica, Madrid, 1956.
25. AHMJF, APN, Antón de Alarcón, fº 62rv., 23 de mayo de 1514: Juan Gonçales, maestre de carabela, vecino de Tavira, estante, flete a Alonso Cauallero, Diego de Cáçeres y Alonso Hernandes, de vinos a Azamor a 500 maravedís la tonelada. Otro de esos destinos es Zafi, en oficio 8, Lucas Martínez, fº 104v., 25 de febrero de 1516: Christoual Días, maestre de carabela de Tavira, fleta a Hernando de Morla, vecino en El Salvador, vino a Zafi por 6.000 maravedís al mes más dos ducados al mes para *"maestre e marineros e grumetes"*. También AHMJF, AHR, cajón 3, n° 55, Sevilla, 30 de octubre de 1508: Real Orden dada a Jerez sobre provisión de mantenimientos y vituallas para el cerco de Arcila.
26. VV.AA. *Historia de Marruecos*, dirigida por José Crespo Redondo, MEC, Embajada de España en Rabat, 1994, págs. 90-91: "El jefe de los Beni Sad de Sud… tomó la dirección de la guerra santa contra los portugueses… en 1525, toma Marraquech…; en 1551, los saafíes tomaron Agadir, y los portugueses evacuaron Safi". Reinaba en tales momentos Juan III, hijo de Manuel el Afortunado, quien abandonó Zafi, Azamor y Arcila, para concentrar sus esfuerzos en el Índico y las inversiones en Brasil.
27. Así, en AHMJF, AC, fº 562v., jueves, 24 de abril de 1516: Arzila, "el rey de Fez enemigo de nuestra santa fe católica viene muy poderoso por mar e por tierra sobre Arzila e sobre los otros lugares del sennor rey de Portogal".

Documentamos un portugués afincado en Londres con negocios en Jerez. Se trata de un maestre de nao, Anrique Gonçales[28]. Por último, la importancia de la presencia de portugueses vecinos o estantes en diferentes localidades de la Baja Andalucía es asimismo digna de mención.

Localización en el entramado urbano

Se refiere este apartado en exclusiva a los que poseían la condición de vecinos, pues los estantes, por definición, no poseían domicilio fijo en la ciudad (algunos, sin embargo, pasaban largas temporadas en la misma, lo que ocasiona que los escribanos duden a la hora de calificarlos con una condición u otra). De esta manera la ciudad[29] se constituye como el lugar idóneo para el estudio del objeto de la Historia, que es el individuo. Constituyen los procedentes del país vecino la segunda comunidad en importancia numérica en acudir a la ciudad de Jerez (en número de registros anuales). Veremos en una nueva tabla estadística el asentamiento de los mismos a lo largo y ancho de las diferentes collaciones de la ciudad.

Tabla 4: Distribución por collaciones de los portugueses vecinos

collación	nº de vecinos	collación	nº de vecinos
San Dionisio	33	San Juan	14
San Lucas	13	San Marcos	14
San Mateo	14	San Miguel	168
San Salvador	51	Santiago	95
sin indicar	164	total vecinos	566

De los datos anteriores deducimos claramente que desconocemos el domicilio de una porción importante de los portugueses avecindados en la ciudad. En concreto se trata de 164 casos de los 566 registrados, lo que supone casi un 29%.

En segundo lugar hemos de destacar la relevancia de la collación de San Miguel, que posee algo más de un 29% del total, es decir, más de la cuarta parte prefiere dicha collación para habitar. Le sigue la collación de Santiago con 95 individuos, que sumados a los anteriores, suponen casi la mitad del total. ¿Cuáles pueden ser los motivos que

28. AHMJF, APN, oficio 5, Rodrigo de Rus, fº ileg. v., 20 de noviembre de 1548: Es vecino de Londres, estante en Jerez, que fleta su nao "Prima Rosa de Londres" a los mercaderes ingleses Guillermo Cheche y Jorje Odje, vecinos de Londres, presentes, para exportar treinta toneladas de vinos o aceites a dicha ciudad, a 22 sueldos la tonelada.
29. Navarro Espinach, Germán et al. "Prosopografías y perfiles sociales. Proyectos de historia urbana sobre Valencia medieval", Historia a Debate. Medieval, Carlos Barro editor, 1995, pp. 189-198.

les llevan a ello? Citemos, en primer lugar, las posibilidades de crecimiento que tenían los dos arrabales (San Miguel y Santiago)[30] como causa explicativa de lo anterior. En segundo lugar, hemos de referirnos a las actividades económicas preponderantes entre tales inmigrantes: los oficios artesanales y las actividades primarias (uno de los mayores colectivos estará constituido por los trabajadores, es decir, peones sin ningún tipo de cualificación profesional que se contratan para todo tipo de faenas, en particular las agrarias y ganaderas: vaquero, pastor, cabrero, porquero, conocedor, etc.). Son pocos los que se dedican a las actividades terciarias, salvo a la carretería, arriería, etc., que, asimismo, necesitan espacios libres para circular, por tanto, se desenvolverían mejor en San Miguel y Santiago.

El resto de collaciones posee menor presencia de portugueses avecindados, debido a la escasez de suelo. Destaca la de El Salvador, explicable por la presencia de oficiales de la atahonería[31] y algún mercader sumamente destacado (Simón de Coimbra, arrendador de impuestos[32]) y la de San Dionisio por los artesanos[33]. Las demás parroquias tienen una presencia bastante similar entre 13 y 14 vecinos portugueses.

Veamos a continuación en una nueva tabla la distribución de tales vecinos de origen luso por las calles y plazas de la ciudad (por orden alfabético).

Tabla 5: Distribución de los naturales de Portugal por calles y plazas de la ciudad.

calle o plaza	número	calle o plaza	número	calle o plaza	número
Acebuche	1	Arcos	1	Baluarte	1
Barranco	1	Caballeros	3	Campana	2

30. Martín Gutiérrez, Emilio. "La época cristiana (1264-1492)", *Historia de Jerez de la Fra*., tomo I, dirigida por CARO CANCELA, DIEGO, Cádiz, Diputación, 2003, pág. 280 afirma que, tras Salado (1340) *"Jerez desborda el recinto amurallado... y se extiende en varias direcciones... en torno a San Miguel y a Santiago se constituirán dos populosos arrabales"*.
31. AHMJF, APN, oficio 8, Francisco del Mercado, fº 332v., 13 de mayo de 1532: Juan Peres, atahonero portugués vecino en El Salvador, adeuda a Manuel Gaitán de Torres, vecino, 24 reales por Bartolomé Dávila que se los debe de un tercio del alquiler de casas.
32. AHMJF, APN, oficio 8, Francisco del Mercado, fº 332v., 13 de mayo de 1532: Juan Peres, atahonero portugués vecino en El Salvador, adeuda a Manuel Gaitán de Torres, vecino, 24 reales por Bartolomé Dávila que se los debe de un tercio del alquiler de casas.
33. AHMJF, APN, oficio 3, Rodrigo de Cuenca, fº 163rv., 13 de marzo de 1538: Tomé Días, zapatero portugués, vecino en San Dionisio, adeuda al curtidor genovés Felipe Fava 3.000 maravedís por la compra de tres docenas de cordobanes.

Cantarería	1	Caracuel	1	Carretería	1
Ceperos	3	Corredera	3	Cristóbal Martín de Lucena	1
Cruz Vieja	2	Domingo Ruiz	1	Encaramada	1
Encarnación	1	Escuela	2	Guanteros	1
Higuera	3	Honsario	1	Ídolos	1
Juan Viejo	1	Juan Simón	1	La Roldana	1
Lealas	2	Martín Fernández	1	Medina	1
Molinero	1	Molino de Viento	2	Morenos	1
Naranjas	1	Nueva	2	Palomar	1
Picazo	1	Piernas	1	Pilar	1
Portal	1	Pozo del Olivar	3	Puerto	1
Plaza Arenal	1	Plaza Palominos	2	Plaza Pública	1
Plaza San Juan	2	Ruy López de Trujillo	3	Sevilla	2
Sol	2	Tierra de la Orden	9	Toribias	1
Vendederas	1	sin indicar	487	**total**	**566**

La primera cuestión destacable es el elevado número de los que no poseemos tal dato; al igual que ocurría con las collaciones, en este caso es mucho mayor el número de portugueses para los que carecemos de tal información; en concreto 487 de los 566 vecinos no lo declaran, lo que representa un 86 por ciento.

En segundo lugar creemos también digno de resaltar que todas las calles o plazas documentadas poseen unas frecuencias pequeñas (entre uno y tres individuos), salvo la calle Tierra de la Orden en la collación de Santiago (nueve registros).

En tercer lugar, hemos de señalar que algunas de tales denominaciones de calles o plazas no aparecen en MUÑOZ, caso de las calles Guanteros (en San Dionisio); Domingo Ruiz, Juan Simón, La Roldana, Piernas, Toribias y plaza Palominos[34] (en Santiago); plaza de las Vendederas (San Dionisio), y Baluarte, Carretería[35], Ceperos[36], Cristóbal

34. AHMJF, APN, oficio 4, Juan Rodríguez, fº 785rv., 1 de diciembre de 1541: Antón Peres, atahonero portugués, vecino en Santiago, plaza Palominos, adeuda al también atahonero Antón Martín, vecino, 16 ducados por la compra de un macho. Macho en Diccionario de Autoridades, 1734, pág. 446,1: "Por antonomasia se entiende el hijo de caballo y burra, ù de yegua y asno", es decir, un mulo.
35. Calle Carretería aparece en capitulares, AHMJF, AC, fº 458v., 1515: Petición de Lope de Salazar, vecino en San Miguel *"... él tyene vnas casas junto a la carretería de San Miguell y que los carreteros que allí alindan no alçan la basura cada sábado... y por ello sus casas reçiben muncho daño..."*.
36. AHMJF, APN, oficio 2, Sebastián Gaitán, fº 409v., 1511: Antón Nuñes, portugués

Martín de Lucena[37], Juan Viejo y Portal (San Miguel). También constatamos diferencias de ubicación entre distritos, caso de la calle Cantarería[38], o de la calle Barranco[39].

Las calles pertenecientes a San Miguel son: Acebuche, Arcos, Baluarte[40], Caballeros, Campana, Caracuel, Carretería, Ceperos, Corredera, Cristóbal Martín de Lucena, Cruz Vieja, Encaramada, Higuera, Honsario, Juan Viejo[41], Martín Fernández, Medina, Molinero, Molino de Viento, Morenos, Naranjas, Picazo, plaza del Arenal, Portal, Puerto, Ruy López de Trujillo y Sol. Sumando sus habitantes resulta un total de 43 individuos en dicha collación, lo que ratifica lo que afirmamos respecto de la ubicación mayoritaria de dicho colectivo en la parroquia citada (43 respecto a 79 de los que conocemos su calle representan casi el 55%).

En Santiago encontramos: Domingo Ruiz, Escuela, Ídolos, Juan Simón, La Roldana[42], Lealas, Nueva, Palomar, plaza Palominos, Piernas, Pozo del Olivar, Sevilla, Tierra de la Orden y Toribias[43]. En total 29 personajes.

Intramuros registramos en El Salvador la calle Encarnación y el caso comentado de Barranco[44]; en la de San Juan, la plaza homónima,

---

vecino, toma a tributo de doña Costanza de Sotomayor, vecina en San Marcos, una casa en la collación de San Miguel, calle Ceperos, en 1.200 maravedís al año.

37. Muñoz y Gómez, Agustín. *Noticia histórica de las calles y plazas de Xerez de la Frontera*, El Guadalete, Jerez, 1903, pág. 348, recoge una calle Lucena en dicha parroquia, pero la considera de fecha muy posterior (1817).
38. AHMJF, APN, oficio 10, Bartolomé Gil de Palencia, fº 875rv., 31 de agosto de 1543: Luis de Carmona y su mujer, vecinos en San Miguel, venden a Blas Hernandes, portugués, y a su mujer una casa en San Miguel, calle Cantarería, con 1.150 maravedís de tributo a Bernal García, capellán, en cinco ducados.
39. Muñoz y Gómez, Agustín. *Noticia histórica…*, op. cit., pág. 219: Cantarería.
40. AHMJF, APN, oficio 5, Rodrigo de Rus, fº 683v., 11 de agosto de 1546: Diego Martín, atahonero portugués, avecindado en San Miguel "al Valuarte", adeuda a Alonso del Río, vecino, nueve ducados y medio por la compra de un mulo mohíno.
41. AHMJF, APN, oficio 5, Rodrigo de Rus, fº 1714rv., 10 de diciembre de 1542: Estevan Lorenço, atahonero portugués vecino, arrienda de Alonso Martín Cordero, vecino en San Miguel, una casa en dicha parroquia en la calle Juan Viejo, durante un año en diez ducados.
42. AHMJF, APN, oficio 5, Rodrigo de Rus, fº roto rv., 22 de abril de 1541: la portuguesa Catalina Ximenes, esposa del herrero Pedro Díaz, perdona a Pedro Martín de Trugillo, arriero vecino de Villalba del Alcor, la muerte de un hermano suyo de nombre Álvaro González que sucedió quince meses antes.
43. AHMJF, APN, oficio 5, Rodrigo de Rus, fº 257rv., 26 de marzo de 1536: el portugués Fernán Nuñes, vecino en Santiago, vende a Alonso Sánchez Barrero, vecino, una casa en la citada collación, calle Toribias, con 150 maravedís de censo anual a herederos de Juana García la Toribia, en tres mil maravedís.
44. AHMJF, APN, oficio 8, Gómez Patiño, fº 253v., 26 de abril de 1550: el mercader portugués Pedro Pablo de Majuelo junto a su compañero Pedro Gutierres, asimismo

y en la de San Dionisio, la plaza Vendederas[45] y la plaza pública (San Dionisio). Entre dichas tres collaciones suponen siete individuos.

Actividades profesionales

Las recogemos, ordenadas alfabéticamente, en la siguiente tabla.

Tabla 6: Actividades de los portugueses.

actividad	nº	actividad	nº
aceitero	3	adalid mayor del rey	1
agricultor	1	aguador	1
aguardentero	1	albañil (3 aprendiz de…)	15
alhamel	1	ama	2
anzolero	1	aperador	3
arriero	1	atahonero (2 aprendiz de…; 1 atahonero y zurrador)	143
azacán (1 azacán y criado)	4	ballestero	1
barbero (2 aprendiz de…)	3	barquero	1
boyero	2	buhonero	1
caballero (2 del rey, 1 caballero hidalgo)	3	cabrero	3
calderero	1	calero	1
cantero (1 cantero o pedrero, 1 cantero y entallador)	6	capataz	2
capitán (1 de la armada, 1 de su majestad)	2	carbonero	3
carpintero (1 aprendiz de…)	5	carretero	6
cartero	1	casero	2
cerrajero (3 aprendiz de…)	4	clérigo (clérigo presbítero 4, dos de ellos capellanes)	6
comendador (1 de Cristo)	3	confitero (2 aprendiz de…)	4
conocedor (1 de cabras, 1 de ganado)	4	contramaestre de carabela	1
corredor (1 de caballos)	2	correero (aprendiz de…)	1
correo	1	criada/o (3 del factor, 1 del rey)	39
cuchillero (1 aprendiz de…)	4	curtidor (1 curtidor y mercader)	3
difunto	12	dorador (aprendiz de…)	1
escribano factoría	1	escudero	7
esero	1	espadero	1

mercader portugués, moradores ambos en la ciudad, toman a renta de doña Leonor de Padilla -viuda, vecina en San Lucas, en nombre de su hijo menor-, una casa en San Lucas, "al Barranco", por dos años, a 12.000 maravedís al año.

45. AHMJF, APN, oficio 12, Martín de la Cruz, fº 468v., 25 de mayo de 1547: toma a renta el portugués Gonçalo Franco, vecino, del tendero Diego Lopes, vecino en San Dionisio, unas casas en la citada collación y plaza, durante un año en veinte ducados.

espartero	1	factor del rey	9
fraile dominico	1	freidera viuda	1
ganadero (1 y porquero)	2	gitano	1
guarnicionero	1	herrador (2 aprendiz de…)	5
herrero (1 aprendiz de…)	6	hijo de (2 hija de)	19
hortelano	5	labrador	3
lencero	1	limpiador de pozos (difunto)	1
maderero	5	maestre (2 barco, 238 carabela, 4 nao, 6 navío)	250
marinero (1 mareante)	5	mayordomo (1 del Hospital de la Sangre)	2
melcochero (aprendiz de…)	1	menor	2
mensajero	1	mercader (1 de piedras, 1 "fazedor del rey", 1 y arrendador, 1 y bizcochero)	98
mesonero	1	molinero	1
morisco	2	mujer de	39
mujer de mundo	3	muñidor (Hospital de la Misericordia)	1
notario (del infante de Portugal)	1	novicio (menor)	1
odrero (1 aprendiz de…)	2	oficial guantero	1
partera (viuda)	1	pastor	2
pedrero	1	pescador	5
pichelero (1 aprendiz de…)	2	piloto	1
pintor	1	platero	1
porquero	8	relojero (aprendiz de)	1
sardinero	1	sastre (5 aprendiz de…)	7
sedero (2 aprendiz de…)	4	sillero (1 aprendiz de…)	5
soltera/o	2	sombrerero (4 aprendiz de…)	7
tabernero	1	tejero	1
tendero (1 tendero y hospitalero)	7	tonelero (1 difunto, 9 aprendiz de…)	21
trabajador (1 difunto, 1 y aperador, 1 y cohombrero)	70	trapero	2
trompeta (1 trompeta y aprendiz barbero)	2	tundidor	2
vaqueador (1 vaqueador y conocedor)	2	vaquero	2
ventero	2	vinatero, trabajador y boyero	1
violero (aprendiz de…)	1	viuda	16
zapatero (3 aprendiz de...)	16	zurrador (1 zurrador y zapatero, 1 aprendiz de…)	7
sin indicar	487	Total	1478

La primera cuestión que debemos señalar es que el porcentaje de aquéllos de los que carecemos del dato de su actividad se eleva al 32,94%. Cuatro profesiones copan los primeros puestos: marinos, atahoneros, mercaderes y trabajadores.

Por sectores destaca claramente el terciario con un total de 452 individuos, es decir, un 30,58%. Le sigue el sector artesanal con 298 individuos (12%). El sector primario posee una relevancia destacable, pues reúne 117 individuos, casi un ocho por ciento del total. Inactivos hemos registrado un total de 91 individuos. Documentamos un total de diecinueve cargos, entre factores, escribanos de la factoría..., y algún caballero hidalgo (este último más bien deberíamos incluirlo en los inactivos, al pertenecer a la nobleza). Miembros de la Iglesia registramos once: seis clérigos presbíteros, tres comendadores[46] y dos frailes.

Pasemos ahora al análisis pormenorizado de cada uno de los grupos y dentro de ellos, de cada subsector.

CARGOS Y MILICIA

Hemos incluido en este grupo todas aquellas personas que ocupaban un puesto relacionado con el Ejército (adalid, arcabucero, capitán, trompeta), con la factoría del rey de Portugal en los reinos castellanos (escribano y notario de la factoría, factor, y hacedor de la misma), con la aristocracia (caballero[47] e hidalgo del rey), y con los puestos del cabildo (corredor de lonja, fiel del pósito, portero del cabildo).

Reúnen un total de 19 registros y, entre ellos, destaca por su frecuencia el cargo de factor, con casi la mitad de ellos, seguido por caballero e hidalgo del rey, corredor de lonja y escribano de la factoría. El resto de actividades presenta frecuencias bastante menores, destacando, en todo caso, el conjunto de personas relacionadas con la milicia, que suman tres casos.

Es resaltable la constante presencia del *"feytor del serenísimo rey de Portogal"*, el factor –eran los factores receptores y distribuidores de mercancías, a la par que informantes–[48]. Asimismo destaca la continuada

46. La encomienda era un señorío eclesiástico, eran cargos vitalicios de libre designación del rey a través del Consejo de Órdenes. El comendador percibía los productos de su explotación o arriendos, y también otros derechos sobre el tránsito de mercancías, además de percibir los diezmos: Enciclopedia de Historia de España, Alianza, Madrid, 1991, dirigida por Artola, Miguel, tomo V, Madrid, Alianza, 1991, pág. 464.
47. AHMJF, APN, oficio 7, Luis de Llanos, f° 1156rv., 1520: poder del comendador (orden de Cristo) Martín de Escobar, vecino, a Nuño Ribero *"cavallero de la casa del serenísimo rey de Portogal"* para que *"pueda demandar e recabdar de su alteza del dicho señor rey de Portugal o de sus contadores... los quinze mill maravedís de la tenençia de mi ábito de la paga deste presente año..."*.
48. Lorenzo Sanz, Eufemio. Comercio de España con con América en la época de Felipe II, Valladolid, 1986, tomo I, págs. 22-23.

presencia de mercaderes dedicados a la trata de esclavos, procedentes, fundamentalmente, de Lisboa[49].

Estaba, en particular, el factor del rey portugués encargado de la saca del pan con destino, sobre todo, a los presidios africanos[50]. Fue fuente de innumerables conflictos con el Concejo debido a que dicha saca estaba muy controlada con el objetivo de evitar el desabastecimiento de la ciudad y de atender a las necesidades de las campañas de los monarcas, por lo que se creó una figura –el guardamayor de la saca del pan– encargada de dicho control, sin cuyo permiso era imposible la salida de trigo de la ciudad, aunque de manera clandestina está claro que se sacaba y ello era objeto de litigios protagonizados por el citado guardamayor, cargo que durante años ejerció el escribano público de la ciudad, Juan Ambrán[51].

La saca tenía muchos destinos, aparte los presidios portugueses. Hay que añadir el caso de las Indias, el ejército o la armada real, todo lo cual agravaba el problema (y más en un año de escasez)[52].

Por citar un ejemplo de estos conflictos que corresponde a 1534, cuando Manuel Cerne, factor portugués, pide sacar 300 cahíces de trigo

49. AHMJF, APN, oficio 9, Juan Ambrán, fº roto rv., 1 de diciembre de 1518: Luys de Rego, portugués, vecino de Lisboa, tiene en Sanlúcar 43 esclavos *"varones y henbras y los quiere cargar y llevar a la çibdad de Málaga o a la çibdad de Seuilla"*.
50. AHMJF, APN, oficio 10, Baltasar de Lueña, f° 444rv., 1530: Françisco Lobo, *"fitor"*, y Vasco de Figueredo, escribano, estantes, otorgan poder a Pedro de Molina, vecino, para que cobre a la justicia y regimiento de Cádiz los maravedís de 77 cahíces de trigo *"que la justicia e regimiento de la cibdad de Cadis tomó al dicho señor rey de Portogal puede aver dos meses... del trigo que su alteza enbiaua para proueymiento de sus lugares del África..."*.
51. AHS, RGS, volumen I, 20 de febrero de 1477, Toledo, nº 1868, fº 358: Carta al Concejo y vecinos de Sevilla, Jerez y Cádiz, y Sanlúcar de Barrameda y El Puerto de Santa María, para que no se saque pan sin licencia de la guarda de la saca del pan, que para ello tiene poder. AHMJF, APN, oficio 3, Rodrigo de Cuenca, fº 150v., 6 de febrero de 1549: *"Juan Anbrán, guardamayor... de la saca del pan del arçobispado de Sevilla e obispado de Cáliz, e vezino... de Xeres... do... poder... a Álvaro de Castilla, vezino... de Cáliz... para... denunçiar... a maestre Françisco, portugués... ante la justiçia... en razón de vn navío de trigo que el dicho maestre Françisco cargó... en la baya... de Cáliz para llevar... fuera destos reynos de Castilla, syn liçençia de su magestad y mía..."*.
52. Sancho de Sopranis, Hipólito. op. cit., pág. 56: Cádiz, El Puerto de Santa María, Castellar, Jimena de la Frontera, Gibraltar y otras poblaciones. AHMJF, AC, fº 153r., 23 de febrero de 1535, petición de Juan de Sosa (con mandamiento *"de los señores juezes de la Contratación"*) de licencia de harina para Las Indias *"Juan de Soça en nonbre de Helipe Gutierres, governador de la conquista de la provinçia de Veragua... Hago saber a vuestra señoría que yo tengo de sacar desta çibdad por el río del Portal treynta e çinco pipas de haryna para la provisión de la gente del armada. Por ende pido... me mande dar... su liçençia conforme a la çédula que para ello tyene el dicho governador de los señores juezes de la Casa de la Contrataçión de las Yndias..."*.

con destino a Ceuta, Alcáçar, Tánger, Mazagán, Arcila y Azamor, decidiéndose que lo vea el corregidor con los diputados del pan. Acto seguido hay una petición de los vecinos de la ciudad oponiéndose a dicha saca, figurando entre ellos Bartolomé Núñez de Villavicencio, Gómez Dávila, Pedro Núñez de Villavicencio y un largo etcétera. Se llega incluso a la prohibición a cualquier arriero de llevar trigo con destino a dicha factoría[53].

Hemos de señalar también que existía una especie de acuerdo o concierto entre el Regimiento de la ciudad y el factor de Portugal, en virtud del cual, en casos de extrema necesidad en Jerez, las autoridades del Concejo podían abastecerse con trigo procedente del que tuviese almacenado el factor portugués en la ciudad, bien porque hubiera sido adquirido en ella, bien porque lo hubiese conseguido de otra zona. En dichos casos parece que había buena predisposición por parte portuguesa a utilizar una parte de dicha provisión de cereal para evitar la hambruna de la población de Jerez. Tal es, al menos, el sentir de un documento[54] ue transcribimos parcialmente a pie de página y que describe el procedimiento que se ha seguido por parte de las autoridades del municipio para abastecer de trigo a la gente.

Sin embargo, a pesar de todos estos conflictos entre la factoría del rey lusitano y la ciudad, también hubo momentos de distensión, como cuando dicho factor envía a la ciudad un presente en agradecimiento *"El paño de Ras que enbyó Manuel Çerne. El dicho Juan de Villaviçençio, veynte e quatro, dixo a los dichos señores que Manuel Çerne, fytor del rey de Portugal, enbía a esta çibdad vn paño de Ras y que la çibdad lo reçiba. Todos los dichos*

53. AHMJF, AC, fº 567r., viernes 23 enero de 1534, petición del factor; fº 573rv., miércoles 28 enero, la de los vecinos, y fº 759v., 15 de junio, pregón prohibiendo a arrieros y alhameles llevar trigo a los almacenes del factor de Portugal.

54. AHMJF, APN, oficio 7, Luis de Llanos, fº 166rv., 6 de marzo de 1529. Cesión de trigo a la ciudad: Françisco Lobo, factor, *"por quanto el... rey de Portugal... e yo en su nonbre tenemos en esta çibdad ochocientos e çincuenta cahízes de trigo... conprados e traydos a esta çibdad, y están puestos e almazenados en ella en poder de Hernán Garçía, trapero vezino..., y el... liçençiado Gonçalo de Villafuerte, alcalde mayor..., por la falta e neçesidad que esta çibdad tiene de pan e para la provisión e mantenimiento de la gente..., tomó... del dicho Hernán Garçía... çinquenta cahízes de trigo, e lo vendió en el alhóndiga pública desta çibdad y se repartió por la gente del pueblo..., e porque el dicho señor rey tiene... hecho conçierto con esta çibdad que del pan que en ella metiere... o en ella conprare..., den a esta çibdad todas las vezes que tuvieren neçesidad de pan la parte del pan que dello oviere menester para el proveymiento della... porque yo agora soy venido a esta çibdad... y... me an pedido que porque... tiene neçesidad de pan para dar al pueblo... porque no perescan de hanbre, yo... tengo por bien la toma que el dicho señor alcalde mayor hizo al dicho Hernán Garçía de los dichos çinquenta..."*.

señores corregidor e beynte e quatros dixeron que se le agradeçe y que se le escriva sobre ello"[55].

También destacaremos la figura del escribano de dicha factoría como miembro relevante de dicha legación portuguesa en la ciudad[56].

TERCIARIO

Entre las actividades que hoy incluiríamos en dicho sector sobresalen claramente dos: maestres de carabela y mercaderes, es decir, aquellas personas casi exclusivamente estantes, en cuyas manos se hallaba el comercio. Veamos sus subsectores.

a. Comercio

Dentro del sector suponen casi un cuarto del total, destacando sobremanera los mercaderes. A un nivel muy inferior se sitúan los tenderos (seis), aceiteros (tres) y traperos (dos) más la presencia de un buhonero. Destaca, pues, entre sus profesionales el comercio a gran escala sobre el comercio minorista.

Para explicar el elevado número de mercaderes pensemos en la intensidad del comercio entre Castilla y Portugal, en especial en relación con los productos de la trilogía mediterránea, que van a ser las mercancías "estrella" de dicho comercio (también cebada, higos y garbanzos[57]). En dicho comercio del vino jerezano intervenían asimismo mercaderes de la ciudad, los cuales llevaban tan preciada mercancía hasta las tierras lusitanas, por sí o en nombre de otras personas[58].

55. AHMJF, AC, fº 785r., 5 de diciembre de 1539.
56. AHMJF, APN, oficio 8, Alonso de Cuenca, fº 143v. y 144r., 1534: Manuel Çerne, factor, poder a Pedro de Molina, escribano de Jerez, para que pida en la alhóndiga, testimonio del precio del trigo de *"dos meses a esta parte"*. García Gil de Palencia, fiel de la alhóndiga, responde que a 110 maravedís y a 3 reales la fanega. Los factores han sido estudiados por García Figueras, Tomás. "Portugal y Jerez. Nota para sus relaciones en los siglos XV y XVI", *Revista da Junta de Investigaçoes do Ultramar*, vol. 9, nº 2, Lisboa, 1961, pp. 179-186: tanto Fernando el Católico, como Carlos I, cuidaron el proveimiento de los "presidios norteafricanos". Para ello se creó dicha institución en 1509 *"como consecuencia del grave aprieto en que se vio Arcila, ante el sitio puesto por el rey de Fez y en auxilio de la cual acudieron..., las gentes de Jerez y del Puerto". Como recompensa, quedará "la ayuda prestada por el rey don Manuel I el Venturoso (1495-1521) a Jerez para proseguir las obras del magnífico claustro de su iglesia de Santo Domingo"*.
57. AHMJF, APN, oficio 3, Rodrigo de Cuenca, fº roto v., 10 de octubre de 1531: Áluar Nuñes de Herrera, mercader portugués, vecino de Olivenza y estante, fleta en la carabela de Esteban Forte, 20 botas de vino y 22 cahíces de garbanzos a Lisboa.
58. AHMJF, APN, oficio 5, Rodrigo de Rus, fº 43v. y 44r., 1540: Alonso de Ribera, vecino en San Miguel, otorga poder al notario Francisco Rodríguez, vecino, para que cobre a Alonso Sánchez de Medina, sillero, y a Pedro Ortiz el Mozo, vecinos, *"que diz que*

En ese circuito hay un material sumamente importante como es el comercio de esclavos, en el cual los portugueses tuvieron un papel fundamental para el abastecimiento de dicha mercancía a la ciudad, en particular los mercaderes procedentes de la capital lisboeta[59]. Fenómeno muy usual era el intercambio de esclavos procedentes de Lisboa que el mercader cambiaba por trigo o vino con destino a Portugal.

El comercio minorista se enfrentaba a veces a dificultades por la oposición de algún miembro de la oligarquía local (Françisco de Zurita), lo que provocaba la reacción de los tenderos de la ciudad[60] con el objetivo de defender la libertad de comercio.

b. Servicio

Hemos de reconocer que conviven en este grupo situaciones muy diversas, pues no resultan equiparables un ama de cría con un escudero, por ejemplo. Pero, en definitiva, tienen algo en común: están al servicio de alguien que les ha contratado. Es más, aclarando conceptos, pensamos que el mismo término de criado puede encerrar significaciones bien distintas, desde la usual (*"persona que sirve por un salario, y especialmente la que se emplea en el servicio doméstico"*[61]), pasando por esclavo o liberto, hasta incluso personas de confianza del personaje a quien se encarga la realización de determinadas gestiones en su nombre.

En este grupo constituyen mayoría los criados (un 72%), seguidos por los escuderos (siete), los mayordomos y muñidores[62] de hospital (uno).

---

están e resyden en el reyno de Portugal...", 58 ducados y medio por siete pipas de tintas y dos botas de vino.

59. AHMJF, APN, oficio 7, Luis de Llanos, fº 735rv., 5 de noviembre de 1516: a Bartolomé Hernandes, mercader portugués de Lisboa, le debe Diego de Sevilla, ropero en San Dionisio, cinco botas de vino nuevo por un esclavo negro que le compró. Franco Silva, Alfonso. "La intervención de Portugal en el comercio de esclavos de Andalucía a fines del Medievo". *Actas del III Coloquio de Historia Medieval Andaluza: La sociedad medieval andaluza: grupos no privilegiados*, Jaén, 1984, págs. 339-349.

60. AHMJF, APN, oficio 5, Rodrigo de Rus, fº 814v., 14 de junio de 1542. Poder tenderos vender mercería por Jerez y sus arrabales. Veintinueve tenderos (entre ellos Françisco Martín, portugués) vecinos *"todos tenderos y vezinos... de Xerez de la Frontera... damos... poder... a Juan de Mérida (roto) tendero, vezino desta çibdad... para... pareçer... ante sus magestades e ante... sus presidente e oydores en razón de la libertad en que avemos estado de vender libremente e syn ynpedimento en esta çibdad e en sus arrabales e en nuestras casas e tiendas e por las calles espeçias e alhileles e agujetas y papel e otras cosas de merçería e espeçería e cosas de comer e otras provisyones de que Françisco de Çurita diz que agora nos quiere proybir e defender e procura que non lo vendamos..."*.

61. *Diccionario Enciclopédico Espasa*, Madrid, 1985, tomo IV, pág. 532. Pérez González, Silvia Mª. "De la tipificación a la realidad documentada: Las jerezanas a fines de la Edad Media (1392-1505)", *Religiosidad sevillana. Homenaje al profesor José Sánchez Herrero*, Sevilla, 2012, págs. 442-443.

62. *Diccionario de Autoridades*, edición 1729, pág. 632, 2, define muñidor *"El Criado de las Cofradías que sirve para avisar á los hermanos las fiestas, entierros y otros exercicios á los que deben concurrir"*. El mayordomo de hospital era el que se encargaba de la

Los criados son utilizados (como los esclavos), fundamentalmente, en el servicio doméstico[63]. Es muy frecuente la figura del criado entre los niños y adolescentes contratados en documentos de crianza, servicio y soldada, en que se estipula el tiempo y el salario a entregar por dicho servicio, surgiendo a veces litigios con el patrono para el cobro de la remuneración de los servicios prestados, lo que hace preciso acudir a un tercero que defienda los intereses del menor y procure el cobro del servicio[64].

c. Medicina

Hemos hallado muy pocos portugueses relacionados con la sanidad, pues sólo documentamos la presencia de un barbero (más dos aprendices de tal oficio)[65] y una partera, faltando en absoluto médicos, boticarios, etc.

d. Transportes y comunicaciones

Constituyen más de la mitad de los efectivos del sector (59,51%), siendo la presencia masiva de maestres de carabela la que genera este resultado, lo que parece indicarnos la decidida preferencia de los marinos portugueses por ese tipo de embarcación[66]. Sus lugares de destino son, además de los puertos portugueses, otros tanto de la Península como de las Islas Canarias[67].

---

gestión económica del mismo.

63. AHMJF, APN, oficio 6, Francisco de Sanabria, f° 955v. y 956r., 1525: Domingo, portugués, estante, entra a soldada con Gonzalo López, mercader, vecino en San Dionisio, durante un año, por 2.000 maravedís, según le vaya sirviendo y a fin de año, esté acabado de pagar.
64. AHMJF, APN, oficio 5, Rodrigo de Rus, fº roto v., 6 de septiembre de 1550: *"... antel... liçençiado Juan de la Corte, alcalde mayor... paresçió vna muger moça que por su aspeto paresçió ser menor [de] veynte e çinco años e mayor de catorze años, que se dixo por su [non]bre Girónima... natural de la ysla de San Miguel... de Portogal, estante... e dixo que ella a seruydo e seruió a Bernaldino de Sorya en su casa... vezino desta çibdad, çierto tienpo e le debe los maravedís que monta el dicho seruiçio, e por ser ella menor no los puede... cobrar... nonbró por su curador e guardador que cobre e tenga los maravedís... a Pedro Fernández, portugués, carpintero de lo blanco, su cuñado, vezino desta çibdad..."*.
65. AHMJF, APN, oficio 3, Rodrigo de Cuenca, fº 4v. y 5r., 1520: Juan, portugués, vecino de Lorosa, estante, entra de aprendiz con Juan Cabello, barbero, vecino en San Miguel, durante dos años.
66. AHMJF, APN, oficio 3, Rodrigo de Cuenca, fº 614r. a 616r., 1540: Juan Peres, portugués, vecino de Lesa, maestre de la nao "Santa María de Ayuda", estante, acuerda con Helipe de Santiago y Juan de Santiago, vecinos de Santander, estantes, llevar 40 toneladas de vino, aceite y fruta a Santander o Laredo, por 750 maravedís la tonelada.
67. AHMJF, APN, oficio 5, Antón García del Pecho, fº 304v., 29 de septiembre de 1516, Duarte Afonso, maestre carabela, vecino de Porto, fleta a Diego de Baeça, vecino de Úbeda, y Rodrigo de Carmona, vecino de Gibraleón: 20 pipas de vino al puerto de las Isletas (Gran Canaria) y 40 pipas al puerto de Santa Cruz. Martín Socas, Margarita. "Sobre los oficios desempeñados por los portugueses establecidos en Canarias en el primer cuarto del siglo XVI", VII C.H.C.A., Las Palmas, 1990, págs. 59-75.

Si a ellos añadimos los maestres de barco, de nao, de navío, barqueros, marineros y pilotos, tenemos un total de 258 hombres de la mar de los 269 del grupo; por tanto, más de un 95% de este grupo está representado por personas que se dedican al transporte marítimo[68], el más usado en aquellos momentos. El terrestre está conformado por alhameles[69] y arrieros (uno) y carreteros (seis). A su vez, las comunicaciones se reflejan en los casos de cartero[70] (uno) y mensajero (uno), con significados muy próximos a los actuales.

e. Restauración

Agrupamos aquí a todos aquellos profesionales dedicados a la actividad hostelera. Constituyen un conjunto muy pequeño, sólo once registros: ventero (dos) y con un representante freidera[71], mesonero y vinatero. También incluimos en el grupo a un aguador y cuatro azacanes, pues azacán[72] y aguador son sinónimos (se refieren a personas que iban ofreciendo agua por las calles de la ciudad, con su burro y su carreta).

f. Prostitución

Localizamos asimismo algunas prostitutas de origen luso (v.g. Francisca de Sosa, *"muger de mundo"* portuguesa estante en Jerez que adeuda a Pedro López del Pico, arrendador de la mancebía, 23 reales que por ella pagó a Juan Helipe que se los había prestado[73]).

MIEMBROS DE LA IGLESIA

Tampoco resulta numeroso el grupo de portugueses miembros de dicha institución: once registros, entre los que descuellan los clérigos (seis), dos

68

69. http://enciclopedia_universal.esacademic.com, define alhamel como arriero, "Hombre que trajina con bestias de carga", y como ganapán "Hombre que lleva recados o bultos".
70. Diccionario de Autoridades, edición 1729, pág. 204, 1, cartero "El que reparte por las casas las cartas que no se fueron a buscar al correo". Mensajero "El que lleva algún recado, despacho ó noticia á otro", RAE, edición 1832, pág. 482, 1.
71. Freidera no lo hemos encontrado en el Diccionario de la RAE, donde sí aparece freidor/freidora "El que fríe pescado para venderlo", edición 1869, p. 369, 2. Y ése es justamente su sentido en el documento. Nos lo corroboran las Actas Capitulares fº 222rv., 1530: "Pescado fresco que no lo vendan las freyderas… dixo a los dichos señores que las freyderas van al Puerto e a Sanlúcar e trahen todo el pescado fresco que allá ay, e desta cavsa no viene ninguno a la pescadería. Que se deve de mandar a las freyderas que no frían pescado fresco syno pescado çeseal e desta manera verná pescado fresco a la pescadería…". Cecial era el pescado seco: Diccionario de Autoridades, 1729, pág. 251, 2, lo define como "La merluza seca curada al aire".
72. El Diccionario de Autoridades, edición 1726, pág. 512,1, define azacán como "El que tiene por oficio andar acarreando agua, igual que Aguadór".
73. AHMJF, APN, oficio 3, Rodrigo de Cuenca, fº ileg v., 6 de enero de 1536.

frailes y tres comendadores (de la Orden portuguesa de Cristo, heredera del Temple). Uno de los personajes más repetidos en este colectivo será el clérigo presbítero jerezano Juan de Coimbra[74], miembro de una familia en la que destaca el mercader y arrendador Simón de Coimbra, personaje con una elevada posición económica en la ciudad. Juan se convertiría en capellán del duque de Medina Sidonia.

SECUNDARIO

Representa el segundo mayor contingente de portugueses vecinos y estantes en la ciudad. Estudiemos sus diferentes subsectores.

a. Textil

Subsector de tradicional importancia en la artesanía, no está muy representado entre los portugueses de Jerez. Sólo registramos 23 casos de un total de 298, o sea, poco menos del ocho por ciento dentro del sector. Dentro del grupo destacan los sastres y los sederos (dos) y sombrereros[75] (tres). Los demás tienen una mínima representación: un registro para espartero[76], lencero y tundidor.

b. Cuero

Mejor representación que el textil es la que poseen los artesanos del cuero, con 30 casos, un diez por ciento de los profesionales del sector. Las mayores frecuencias corresponden a zapatero (13) y zurrador (seis), mientras los demás tienen una mínima presencia, caso de odrero, correero y guarnicionero (uno), y curtidor (tres). Ofrecemos un contrato de arrendamiento de unas casas[77] por parte de un zapatero portugués

74. AHMJF, APN, oficio 5, Rodrigo de Rus, fº ileg v., 4 de enero de 1537: poder a su primo Simón de Coimbra para que tome posesión y dé a renta tierras que tiene al Pozo de la Astera en término de Jerez, así como la capellanía de que es patrón.

75. Córdoba de la Llave, Ricardo. La industria medieval de Córdoba, Caja de Ahorros de Córdoba, Córdoba, 1990, pág. 127: los sombrereros trabajaban con lana fundamentalmente y usaban mucho la de añinos.

76. AHMJF, APN, oficio 3, Rodrigo de Cuenca, fº 697rv., 17 de agosto de 1547: Gonçalo Fernandes, espartero portugués vecino en San Juan, adeuda a Frančisco Martín, vinatero francés, de San Lucas, 16 reales de préstamo.

77. AHMJF, APN, oficio 3, Rodrigo de Cuenca, fº roto rv., 29 de julio de 1541: *"... yo Juan Fernandes, portugués zapatero, vesyno... de Xeres... en... Sant Dionís... arriendo a vos Christóval de Meyra, portugués zapatero, vesyno... en la dicha collaçión... es a saber vnas casas de mi morada que yo tengo e poseo mías en la dicha... entre las dos calles de la Ropa Vieja, sacando dellas commo tengo sacado de las dichas casas dos tiendas que tengo arrendadas, que sale vna puerta de la vna tienda a la vna calle, e la otra puerta a la otra calle... quedando para mí... vn hastial de las dichas casas de fuera de la puerta de la calle, que es el que alinda con la calle Ancha de la Ropa Vieja, e más que yo... todo el tienpo deste dicho arrendamiento pueda haser mi ofiçio de çapatero a la puerta prençipal de las dichas casas, e tener delante de la dicha puerta vna mesa, en que corte*

avecindado en Jerez, a un paisano suyo, que contiene numerosos datos de interés: ubicación de la zapatería, puertas de que disponía, calles a las que daban dichas puertas, cláusulas del arrendamiento, usos de los zapateros para publicitar su mercancía a la clientela, etc.

c. Madera

Reúne a 37 casos, un doce por ciento aproximadamente del total. Destacan los profesionales de la tonelería (doce), al ser una actividad de primordial importancia en la ciudad, dada la relevancia de su producción vinícola. A niveles inferiores se sitúan madereros (venía bastante madera a la ciudad procedente del Norte de África, como pone de manifiesto la presencia de Sevastián Rodrigues, maderero portugués vecino de Alcazarceguer[78] y estante[79]), carpinteros y silleros (cuatro).

d. Alimentación

Se constituye como el subsector de mayor trascendencia en el secundario, al ocupar 153 casos, es decir, un 51,34% (más de la mitad de los artesanos lusos se dedican a actividades relacionadas con la alimentación).

Entre todos ellos está clarísima la supremacía de los profesionales de la atahonería, es decir, de la transformación del trigo en harina en unas instalaciones conocidas como atahonas, en las que se utilizaba como fuerza motriz la de los animales, en particular el mulo (*"macho de atahona"*), pero también la mula o el caballo (menos frecuentemente)[80]. El número de estos profesionales no hace sino aumentar con el paso de los años, siendo especialmente elevado en la década de los treinta[81]. Alguno de ellos alcanzaría una riqueza considerable, por cuanto se dedican

e haga la obra de mi ofiçio, y esté con él delante de la dicha puerta o dentro en las dichas casas... e pueda tener colgadas de continuo dos pares de çapatos a la vna esquina de la dicha puerta e otros dos pares a la otra, para los vender; las quales dichas casas tyenen otra puerta que sale a la calle Angosta de la Ropa Vieja...".

78. Madera procedente de Alcazarceguer en Actas Capitulares fº 710rv., 30 de julio de 1539: Petición de Antón Ximenes, carpintero, sobre cierta madera de Berbería "... yo metí y truxe a esta çibdad çierta cantidad de madera y corté por mis manos y labré en el término de la çibdad de Alcáçar que es en África; la qual madera es de arados y cosas tocantes a la labor; digo que los almoxarifes desta çibdad me an hecho ynmolestia diziendo que les tengo de pagar derechos della...".
79. AHMJF, APN, oficio 5, Rodrigo de Rus, fº 1209v., 25 de septiembre de 1539.
80. Córdoba de la Llave, Ricardo. "Aceñas, tahonas y almazaras", Hispania, nº 170, CSIC, Madrid, 1988, págs. 827-874, pág. 834.
81. AHMJF, APN, oficio 3, Rodrigo de Cuenca, fº 96v., 1540: Gómez Arias Patiño, vecino en San Mateo, arrienda a Cosme Gil portugués atahonero, vecino, casas con dos asientos de atahonas en dicha collación durante cinco meses por *"la molienda de quatro cahízes de trigo, moliéndome en cada ocho días lo que saliere a la rata... y que las piedras de la dicha atahona entren por apresçio y salgan por apresçio e que la madera que se gastare de los dichos asientos sea a cargo de mí el dicho Gomes Patyño..."*.

también al arrendamiento de tributos[82]. Hemos hallado 143 registros, por tanto, casi 95 de cada cien del grupo se dedican a dicha actividad.

Cabría preguntarse qué representación poseían los atahoneros portugueses en la transformación del trigo en harina en la ciudad. Para intentar responder a esta cuestión vamos a utilizar una base de datos realizada con todas las personas que aparecen en 1534 (en las diez escribanías públicas de la ciudad, de las que se conservan protocolo de todas ellas) que se dedican a la atahonería, los que son originarios de Portugal y los castellanos. Somos conscientes de que no se trata de recuentos en sentido estadístico estricto, pero son los datos de que disponemos: los que figuran en los registros de los notarios correspondientes a dicho año. Parece claro que no están todos los que eran, pero, al tiempo, también es cierto que sí eran todos los que están.

Hemos recogido nombre, nación, relación con la ciudad (estante, vecino, y la collación –si aparece–, en caso contrario, simplemente Jerez), escribanía pública y folio del asiento.

Tabla 7: Atahoneros registrados en las Actas Notariales de Jerez de 1534.

Número	nombre	nación	relación Jerez	oficio	folio
1	Alonso Días	Portugal	San Miguel	4	782r
2	Alonso Hernández	Castilla	San Miguel	4	139rv
3	Alonso Martín	Portugal	San Miguel	3	33v
4	Alonso Martín	Castilla	Salvador	5	450v
5	Alonso Pérez	Castilla	Jerez	4	782r
6	Álvar Gonçález	Portugal	Estante	7	594v
7	Álvar López	Castilla	Jerez	6	602v
8	Álvar Sanches	Portugal	Jerez	3	422rv
9	Artur Peres	Portugal	Santiago	6	313rv
10	Cristóbal Camacho	Castilla	San Miguel	5	382v
11	Cristóbal Díaz	Castilla	San Miguel	7	456v
12	Cristóbal López	Castilla	Jerez	6	1114v

82. AHMJF, APN, oficio 3, Rodrigo de Cuenca, f° 221v., 222r., 1530: Alonso de Valenzuela (espartero), Peri Anes (portugués) y Hernando de Salamea (mesonero), acuerdo con Françisco de Zamora (mantero), todos vecinos de Jerez *"por quanto vos el dicho Françisco de Zamora avéys de yr e vays a... Seuilla a tomar e arrendar el escusado de la collaçión de Sant Marcos o el... de Sant Lucas desta çibdad deste presente año... e entre nos todos quatro está acordado... que trayendo vos... alguno de los dichos escusados arrendado... que a de ser para todos quatro, para cada vno de nos la quarta parte Por ende... nos todos quatro nos obligamos e prometemos de dar fianças en esta cibdad al vicario della en su quarta parte... e pagaremos cada vno de nos la quarta parte a las presonas a quien se ouiere de pagar e a los plazos.... todos los maravedís que montare el dicho escusado..."*. Peri Anes aparece como señor de atahonas, en AHMJF, APN, oficio 4, Juan Rodríguez, f° 430rv., 1530.

13	Diego Hernández	Castilla	Salvador	10	513v
14	Diego Martín	Portugal	San Miguel	3	420v
15	Dimas Gonçales	Portugal	Jerez	10	282v
16	Francisco Hernández	Castilla	Jerez	8	725v
17	Françisco Hernandes	Portugal	Santiago	3	187rv
18	Frutos Martín de Cartas	Portugal	San Juan	3	498rv
19	Gaspar Hernández	Castilla	Morador	5	252v
20	Gonzalo Jiménez de Natera	Castilla	Santiago	5	14v
21	Hernando Álvarez	Portugal	Santiago	7	573v
22	Juan de la Torre	Castilla	San Miguel	7	223v
23	Juan González	Castilla	Jerez	4	245rv
24	Juan Pérez	Portugal	Santiago	7	610rv
25	Juan Rodrigues	Portugal	San Juan	8	703v
26	Lope García	Castilla	San Miguel	5	599v
27	Martín López de Montijos	Castilla	San Miguel	8	244v
28	Martín Pérez	Castilla	San Miguel	10	312v
29	Nicolás de Espinosa	Castilla	San Miguel	7	223v
30	Nicolás de Morales	Castilla	San Miguel	10	454rv
31	Pedro Caro	Castilla	San Mateo	2	680v
32	Pedro de Lisbona	Portugal	San Miguel	10	600v
33	Pedro Hernandes	Portugal	Santiago	2	359v
34	Pedro Pozos	Portugal	San Miguel	4	105v
35	Peri Anes	Portugal	San Lucas	10	319v
36	Tomas González	Castilla	Santiago	7	305rv

Como podemos observar nos resulta un total de treinta y seis artesanos dedicados a la transformación del trigo en harina. De ellos dieciséis son portugueses, es decir, casi el 45%. No se puede afirmar que hubiera un monopolio de dicha industria por parte de los portugueses, pero sí que su presencia era realmente relevante.

La mayoría de tales artesanos se ubicaban en los arrabales: catorce en la collación de San Miguel y siete en Santiago. El resto se reparte de manera poco significativa por el resto de collaciones intramuros.

Un contrato muy frecuente es aquel que liga a un portugués atahonero con un vecino de la ciudad, que le entrega en arrendamiento una casa con uno o varios asientos de atahonas para que en dicho lugar realice su actividad. Como es previsible en todo contrato de alquiler se especifica la duración del contrato y el precio a abonar al arrendador. Traemos como ejemplo de dicho tipo de contratos uno que reproducimos

en nota al pie[83], pues en él se contiene además una gran cantidad de informaciones de interés: animales utilizados en tales tareas, apreciación de los mismos (variable entre los dos mil y los cinco maravedís[84]), alimentación de las caballerías, etc. Las características de las piedras de moler aparecen en el que sigue: Beatriz Cabeza de Vaca, viuda de Pedro de Estopiñán, vecina, arrienda a Frutos de Cartas, atahonero portugués vecino, *"vnas casas con tres asyentos de atahonas: el vn asyento dellos con todos sus aparejos moliente e corriente, con su concha e corredera, la concha de dos palmos y medio, y la corredera de palmo y medio, y los otros dos asyentos con todos sus aparejos syn piedras con quatro haldones de alto"*[85].

El resto de oficios relacionados con la alimentación se sitúa a muy gran distancia: confitero[86] (dos), y molinero, melcochero y salinero (uno).

e. Metal

En este grupo la actividad sobresaliente es la de herrero (cinco menciones). Le siguen herrador y cuchillero (tres). Las demás tienen frecuencias pequeñas: anzolero, ballestero, cerrajero, pichelero, calderero, dorador, espadero, platero, violero y relojero, con sólo un registro para cada una. El ballestero era Manuel, natural de Tavira y vecino en San Miguel, calle Corredera[87] y protagoniza multitud de contratos: algunos son para el

83. AHMJF, APN, oficio 3, Rodrigo de Cuenca, fº 652rv., 11 de septiembre de 1539: Gómez Arias Patiño, vecino en San Mateo, arrienda a Pedro Hernandes, atahonero portugués vecino, *"... dos asyentos de atahonas con la casa donde están... las quales... vos arriendo desde oy... hasta el día de Sant Juan Bautista primero..., e dende el dicho día... en vn año syguiente, por presçio... de la molienda de nueve cahízes de trigo, y el año luego syguiente de la molienda de honze cahízes de trigo, moliéndome en cada ocho días el trigo que sale a la rata, e sy vos... non lo molierdes, ansy que yo lo pueda haser moler donde quyziere... e sy las ovierdes menoscabado lo paguéys..., e sy lo ovierdes mejorado yo me obligo de vos lo pagar..., e más me deys veynte e dos ducados de oro por vna mula bermeja e vn macho pardo, e más me avéys de dar çinquenta reales de plata por la paja que vos diere de aquí al dicho día de Sant Juan..., dándoos cada ocho días dose serones de paja..."*.
84. AHMJF, APN, oficio 7, Luis de Llanos, fº 615rv., 6 agosto de 1537; oficio 5, Rodrigo de Rus, fº 457v., 31 de marzo de 1539.
85. AHMJF, APN, oficio 7, Luis de Llanos, fº 297v., 27 de marzo de 1539. Córdoba de la Llave, Ricardo. *La industria medieval...*, op. cit., pág. 345, ofrece como medidas: la yusera (o bermeja) de 7,5 a 8 palmos de diámetro y entre 2,5 y 3,5 palmos de gordura, y la volandera o corredera de 8 palmos.
86. Abundan los contratos de aprendizaje con maestros de dicho subsector, v.g. AHMJF, APN, oficio 10, Baltasar de Lueña, f° 127v. y 128r., 1534: Luys Hernández, portugués, vecino de Lisboa, estante, entra de aprendiz con Marcos de Villarreal, confitero de Jerez, por un año, a cambio de comer, beber, etc., y, al final, *"me deys enseñado el dicho vuestro oficio de confitero y el arte de la sucrería y conservas y el secreto de las colores de la montería de açúcar..."* (paga al maestro ocho ducados por la enseñanza).
87. AHMJF, APN, oficio 5, Rodrigo de Rus, fº 323r., 1534: Martín López de Montijos, atahonero, vecino en San Miguel, debe a Manuel Collaço, portugués, ballestero, vecino, 1.768 maravedís por cuatro botas nuevas. A Manuel Collaço, también se le define

abastecimiento de ballestas del corregidor, v.g. en 1535 Manuel Collaço y Lucas Rodrigues Sevillano, *"braçeros de vergas de ballestas"* se obligan a dar a Pedro de Rojas Osorio, corregidor de la ciudad *"çient vergas e braços de azero para ballestas de a tres libras de azero e dende arriba cada vna... de buen azero e bien fechas... las quales son para serviçio de su magestad..."*, a 7,5 reales cada una[88].

f. Construcción

Posee este grupo una importancia numérica similar a los artesanos de la madera: 28 menciones, lo que representa algo más de un nueve por ciento del sector. El albañil aparece como prototipo de tales profesionales, ocupando más de la mitad de los registros (15). Los que se dedican a la extracción y modelado de la piedra para construcción suman ocho menciones (seis canteros, un pedrero y un cabuquero), los que fabrican otros materiales de construcción (yesero y tejero) suman tres registros, más un pintor y un constructor de pozos.

PRIMARIO

El conjunto de personas dedicados a tareas primarias suma, como hemos dicho, un total de 118 menciones, que no es mucho. Los hemos dividido en cinco grupos.

a. Agricultura

Los profesionales del campo suman 14 casos, que dentro del sector suponen un 11,86%. La mayoría son labradores u hortelanos (ocho). Por debajo se sitúan cohombrero (uno) y los encargados de dirigir a los trabajadores, es decir, aperador (tres) y capataz (dos).

---

como verguero y bracero (en fº 420v. del mismo escribano y año). Córdoba de la Llave, Ricardo. La industria medieval..., op. cit., pág. 268, dice que la ballesta *"consistía en un armazón de madera llamado cureña, sobre el que iba montado un arco o verga formado por ballenas o láminas de acero templado, cuyos extremos estaban unidos por cuerdas de cáñamo, tripa o nervios retorcidos"*.

88. AHMJF, APN, oficio 5, Rodrigo de Rus, fº 820v., 30 de septiembre de 1535. Al fº 784rv., 30 de septiembre del mismo año, se recoge la obligación de Manuel Collaço, gafero, con el corregidor *"de vos fazer e dar fechas diez e ocho gafas de ballestas buenas e bien fechas a vuestro contento a vista de maestros que sean para armar azeros de tres libras e dende arriba"*. La herramienta de verguero la hallamos en AHMJF, APN, oficio 5, Rodrigo de Rus, fº 419v., 21 de marzo de 1539 y fº 422rv., 22 de marzo: Lorenço Rodrigues Enrriques, *"verguero de azero de ballestas"*, vecino de Utrera y estante, en nombre de su madre Françisca Rodríguez, viuda, vende a Juan Rodrigues, relojero y herrero, vecino: *"vna yunque y vnos fuelles... del ofiçio de verguero"* en 11,5 ducados, y a Pedro de Angulo, verguero, en San Miguel: *"dos machos e dos martyllos e vnas gafas de provar azeros con su cureña e vn alcrevis e dos pares de tenasas e dos limatones..."* por 375 maravedís.

b. Ganadería

Los ocupados en tareas relacionadas con los animales suman 25 casos, un 21,18% del sector. Destacan entre ellos, los criadores de puercos (nueve), los cabreros y conocedores (cuatro y tres respectivamente), boyeros y vaqueros o vaqueadores con dos casos y un ganadero.

c. Pesca

Muy pocos representantes de las actividades extractivas en el mar, sólo seis, menos de un 6% del sector. La mayoría son pescadores[89] (cinco) y un sardinero.

d. Silvicultura

Relacionado con la explotación del bosque, de la madera, tenemos el oficio de carbonero, del que hemos encontrado tres casos. No perdamos de vista que la madera y el carbón constituyen el combustible básico en la época, no sólo con destino a los hogares, sino también a la artesanía (v.g. las herrerías[90]).

e. Sin cualificar

Con esta expresión nos referimos a los que aparecen en la documentación como trabajadores, sin especificar nada más y que, por tanto, se pueden emplear, en principio, en cualquier labor o faena, aunque la mayoría de las veces los veamos en tareas agrícolas. Constituyen la mayoría del sector, con 69 registros, o sea, un 58,47% del mismo. Hoy serían conocidos como peones, tratándose de un sector social muy humilde que se contrata con el primero que les ofrece cualquier tipo de trabajo, constituyendo la mano de obra barata de la ciudad.

INACTIVOS

Con esta denominación queremos referirnos a una especie de cajón de sastre donde colocar una gran cantidad de situaciones, alguna de las cuales ni siquiera tiene que ver con el ejercicio de una determinada actividad, como es el caso de los dos moriscos que hemos hallado, cuya

89. AHMJF, APN, Antón de la Zarza, fº 71v., 1492: Compañía entre Diego Peres, portugués, pescador, vecino de San Miguel, y Françisco Garçía, pescador, vecino de Chiclana, presente, desde el 24 de junio hasta el 29 de septiembre, cada uno pone su barco más 2.000 maravedís, ganancias, *"gente e govierno"*, de por medio.

90. Córdoba de la Llave, Ricardo. *La industria medieval...*, op. cit., págs. 223-225. Las ordenanzas sobre el carbón para Jerez en Carmona Ruiz, Mª Antonia y Martín Gutiérrez, Emilio. *Recopilación de las ordenanzas del concejo de Jerez de la Frontera siglos XV-XVI*, UCA, 2010, págs. 304-305.

inclusión obedece al simple deseo de ofrecer alguna característica más acerca de dicho colectivo de portugueses.

La mayor parte de los integrantes del grupo los asimilaríamos a población inactiva, aun cuando no sea cierto en todos los casos. Destacan por su número mujer de (39), hijo de (19), viuda (16) y difunto (12 casos).

Conclusiones

En primer lugar, debemos hacer notar la importante presencia extranjera en Jerez a finales de la Edad Media y comienzos de la Modernidad, siendo las colonias más numerosas las de portugueses, genoveses, franceses y británicos y menores cantidades de otras nacionalidades, hasta completar un elenco muy amplio representativo de las zonas más dinámicas desde el punto de vista económico de la Europa de los siglos XV y XVI.

Diversidad de estímulos (factores geográficos, económicos y políticos) son explicativos de la numerosa presencia lusa en la ciudad. Los portugueses son originarios de toda la geografía lusa, con predominio de Lisboa, Porto y el Algarve, pero no podemos dejar de mencionar los archipiélagos (Azores, Madeira) y el África portuguesa, de donde también arriban mercaderes y otros personajes hasta Jerez.

Aunque la mayoría de ellos posee carácter de transeúntes, más de un tercio vienen con idea de afincarse en la ciudad, mezclándose con la población autóctona y asimilándose en todo a ella.

En lo que respecta a las actividades económicas que despliegan, constatamos una dedicación prioritaria al terciario (marinos y mercaderes), seguida del artesanado (madera, cuero, metal, construcción, alimentación,...) y menores cantidades a las tareas agrícolas, pesqueras y ganaderas. Asimismo, hemos de destacar la relevancia del comercio del trigo y del vino procedentes de Jerez con destino a Lisboa y otras localidades lusas, así como el abastecimiento a las plazas norteafricanas. Si tuviéramos que elegir dos figuras como emblemáticas entre dichos profesionales lusos elegiríamos las de atahonero y maestre de carabela, pues son omnipresentes entre los inmigrantes portugueses. Son las llamadas "artes de la paz" (las propiamente ciudadanas, las que nos están indicando el paso de una economía señorial-feudal a otra que empieza a ser capitalista), es decir, artesanía y comercio las que ocupan a la inmensa mayoría de los portugueses en la ciudad.

En conclusión, creemos que debemos resaltar la importante contribución demográfica, económica, cultural y social al desarrollo de Jerez por parte de aquellos inmigrantes portugueses que, al calor de los nuevos tiempos, el descubrimiento de nuevas rutas marítimas y los inicios del capitalismo se sintieron atraídos por el Bajo Guadalquivir y, en concreto, por Jerez de la Frontera, y constituyeron un aporte esencial al crecimiento de la misma.

Niculoso Pisano y Portugal. Nuevos datos y algunas hipótesis

Alfonso Pleguezuelo
Universidad de Sevilla (España)

Resumen

Niculoso Francisco Pisano, activo en Sevilla, al menos, entre 1503 y 1526, fue un famoso ceramista que trajo de Italia a España una nueva técnica de pintar cerámica y un nuevo repertorio ornamental renacentista. El nuevo procedimiento permitía a los artistas pintar sobre cerámica de forma muy similar a la que usaban sobre madera o sobre el muro. Pero en su taller fueron producidos no solo azulejos pintados sino también otros muchos de arista y también terracotas vidriadas. Muchos de estos productos fueron enviados desde Sevilla a Portugal durante las tres primeras décadas del siglo XVI como sabemos por ciertos documentos españoles y por algunas evidencias materiales portuguesas. Sus documentadas relaciones con la importante comunidad de portugueses en Sevilla debieron constituir la mejor vía para hacer llegar allí sus obras. Algunas de ellas ya han sido identificadas y otras esperamos que puedan serlo en el futuro.

Palabras clave: Niculoso, azulejo, arista, terracota

Abstract

Niculoso Francisco Pisan, active in Seville al least between 1503 and 1526, was a famous ceramic painter who brought from Italy to Spain a new technique of painting pottery and a new Renaissance ornamental repertoire. This new procedure allowed artists to paint on a ceramic surface in a very similar way as they did on wood or on the wall. In his workshop were produced not only painted tiles but also many arista tiles and glazed terracotta. Many of these products were sent to Portugal during the first three decades of the sixteenth century as we know from certain Spanish documents and from some Portuguese material evidences. His relationship with the important Portuguese community in Seville may have been a good way to send his works there. Some of them have already been identified and hopefully many others could be in the future.

Keywords: *Niculoso, tile, arista, terracotta*

Partamos del hecho comprobable de que la azulejería es un producto particularmente importante en la cultura material de los pueblos ibéricos y, por tanto, un elemento de unión entre Portugal y España. Y dejemos también constancia de un segundo hecho como es que el primer artista del Renacimiento que practica fuera de Italia la pintura cerámica policroma –perfeccionada en aquel país a fines del siglo XV– es Niculoso Francisco Pisano quien se instala en Sevilla previsiblemente en esas fechas y trabaja desde aquí para ambos reinos. No fue Niculoso el primer ceramista que desde Sevilla envió azulejos a Portugal. De hecho, se conservan en aquel país numerosos conjuntos de ellos, decorados con el más antiguo procedimiento de la cuerda seca, azulejos que datan tanto de los primeros años del siglo XVI como también de los últimos del siglo XV, previsiblemente antes de su llegada a Sevilla y fabricados por artesanos de Triana desconocedores aún de arte italiano.

Aunque la mayoría de las obras conservadas de Niculoso se encuentran en territorio español, la presencia en Portugal de obras suyas es también un hecho probado por varias evidencias: unas materiales y otras documentales aunque nunca hasta ahora habían sido reunidos los datos –tanto publicados como inéditos– de que disponemos en la actualidad y por ello los ofreceremos como novedad en esta ocasión. Tan sólo un trabajo ha planteado la relación entre Niculoso y Portugal pero defendiendo una teoría que, por el momento, considero algo forzada por falta de evidencias que pudieran apoyarla firmemente. Según esta hipótesis, Niculoso habría llegado a Sevilla desde Portugal, como ayudante de Jacopo Sansovino, y habría logrado sus encargos importantes gracias a su relación con Isabel Henriques[1]. Pero aunque

1. Trindade, Rui Alves, "D. Isabel Henriques, marquesa de Montemor-o-Novo mecenas



Fig. 1 Panel de la *Visitación*, (51 x 39 cm), Rijksmuseum. Amsterdam (nº 727). Foto del autor.

tenemos evidencias de obras de Niculoso en Portugal, no hay una sola de su presencia en aquel país. Tampoco conviene olvidar que antes de que Niculoso trabajara para la noble portuguesa en el monasterio de Santa Paula ya había trabajado para el duque de Medinasidonia en una obra que lamentablemente no se ha conservado aunque está documentada[2].

La obra más conocida de Niculoso con una procedencia portuguesa es el panel de la *Visitación de la Virgen a Santa Isabel* que hoy se conserva en las reservas del Rijksmuseum de Amsterdam (Holanda) aunque sabemos que estuvo colocado en un edificio de Lisboa que fue demolido en 1882, el mismo año en que fue expuesto en una muestra temporal celebrada en la capital portuguesa (Fig. 1)[3].

Cuando la demolición del edificio tuvo lugar, el panel, parece que fue rescatado por Fernando de Saxe-Coburgo y Gotha, II rey de ese nombre en Portugal, pasando más tarde a propiedad de Maria Antonia de Bragança, duquesa de Sajonia y princesa de Hohenzollern, en cuyo palacio de Sigmaringen (Alemania) la conservó durante varios años. De allí pasó por venta a un anticuario parisino en 1902 quien, a su vez, la vendió al Rijksmuseum. Nada sabemos de este panel antes de 1882; tampoco de ese desconocido edificio lisboeta del que procede; ni siquiera conocemos si se trataba de un edificio real como podemos suponer. Por tanto, sólo estamos en condiciones de imaginar que estaba allí desde su llegada a inicios del siglo XVI, descartándose por el momento que sea una obra comprada en época moderna.

La escena es una simplificación de la que Niculoso pinta con el mismo asunto para el retablo de Isabel la Católica en su oratorio del Alcázar de Sevilla y presenta algunas diferencias con aquella obra además del menor tamaño de sus azulejos (13 x 13 cm), de su mayor sencillez y su menor grado de detalle. La más llamativa de las diferencias es la arquitectura en que aparecen los personajes que forma una especie de

---

de Francisco Niculoso Pisano", *Tritão*, nº 1, diciembre, 2012, págs. 2-17.

2. Galoppini, Laura, "Alcuni Documenti su Francesco Niculoso Pisano", en *Sardegna, Mediterraneo e Atlántico tra Medioevo ed Età Moderna. Studi Storici in memoria di Alberto Boscolo* (a cura di Luisa D´Arienzo). Volumen Terzo. Cristoforo Colombo e la sua época. Cagliari, 1993, pág. 300.
3. Anónimo. *Exposição retrospectiva de arte ornamental portuguesa e española em Lisboa/...* Typographia universal de Thomaz Quintino Antunes, impresor da Caza Real. Rua dos calafates,110. Lisboa, 1882, pag. 25.

templete o baldaquino trazado con una especial insistencia en los recursos perspectivos que reflejan el pavimento de baldosas de dos colores alternos y el techo de casetones igualmente cuadrados. Se trata de dos tramas cuadriculadas con líneas de fuga confluyentes, con las que el pintor ha pretendido dar profundidad a la representación haciendo uso del recurso de moda en el arte italiano desde el Quattrocento: la perspectiva cónica o artificial. También resulta interesante –por lo inusual en la obra de Niculoso– que el fondo sobre el que se destacan los triunfos militares que forman los candelabros que decoran el frente de las pilastras, se haya coloreado en amarillo cuando lo más habitual para este fin en su obra conocida es el ocre dorado o el azul.

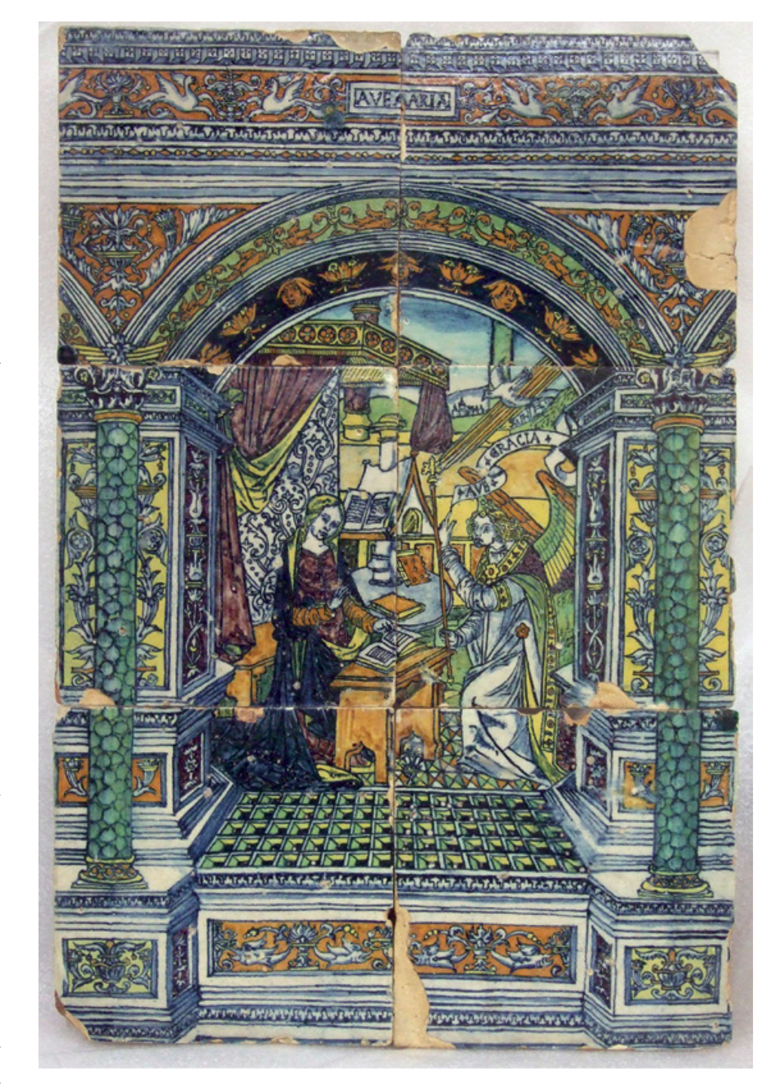


Fig. 2 *Anunciación* (54,8 x 36,2 cm). Museu de Evora (Inv. ME. 231). Foto del autor.

Se trata de un panel indudablemente pintado en el taller de nuestro artista ya que está firmado en una cartela en que se lee *"NICULOSO ITALIANO ME FECIT"*[4]. No obstante, a pesar de esta firma, sus calidades cromáticas y dibujísticas, comparadas con el citado panel pintado para el oratorio de Isabel la Católica, en 1504, hacen pensar que se trate de una obra firmada por Niculoso pero con bastante intervención de algún colaborador, tal vez su hijo Juan Bautista cuyo estilo, algo más débil que el de su padre, conocemos por alguna obra firmada que hizo en la capilla de Santa Ana, en la Cartuja de las Cuevas, de Sevilla[5].

4. Gestoso y Pérez, José, *Historia de los Barros vidriados sevillanos desde sus orígenes hasta nuestros días*, Sevilla, 1903, págs. 272-273.
5. Gestoso y Pérez, José, *Historia de los barros …*, pág. 207.

Una nueva evidencia material del rastro de Niculoso en Portugal la tenemos en otro panel que hoy se encuentra en el Museo de Evora y que tiene también una procedencia segura pues según el dato publicado por Barata, estuvo en el convento de Sâo Bento de Castris, cercano a esta ciudad, hasta el momento en que fue llevado al Museo (Fig. 2)[6]. En este caso, las dos figuras que protagonizan el episodio, María y Gabriel, aparecen ubicadas simétricamente en una habitación repleta de elementos mobiliares y cuya pared de fondo se abre con una galería de columnas que dejan ver un paisaje. María, bajo un dosel de ricas telas, lee su libro de horas sobre colocado sobre el atril y por detrás, aparece otro soporte para más libros que por su escala más parece un facistol de coro o un atril de *scriptorium* monacal que no un mueble doméstico. La arquitectura que la enmarca, se forma con arcos carpaneles apoyados sobre gruesos pilares precedidos por columnas de fuste que simulan estar labrados en jaspe almendrado de color verde. Tras las columnas se ven pilastras cajeadas y decoradas con candelabros de jarras y cornucopias que destacan sobre fondo amarillo claro. Las pilastras del intradós, por el contrario, muestran un fondo morado. El resto de los cajeados de los pedestales, los basamentos, los intradoses y las albanegas de los arcos o los frisos del entablamento se ven poblados por más jaras, cuernos de abundancia y delfines. Destacan todos estos elementos decorativos sobre fondos pintados de amarillo, azul, verde muy claro, morado y ocre.

La obra no parece estar completa ya que, al analizar la arquitectura de esta escena, se percibe que lo conservado es apenas una parte de un conjunto más amplio. Ello puede observarse en varios detalles. Por ejemplo, el friso que remata la composición queda aparentemente interrumpido en sus extremos, sin solución de acabado, lo que induce a pensar que continuaba en los azulejos adyacentes. En segundo lugar, también resulta algo extraño el hecho de que a cada lado aparezcan los arranques de nuevas arcadas que en el panel conservado quedan, como el friso, incompletas. No obstante, no debe ser tomado este segundo rasgo como argumento del todo condicionante porque una solución muy parecida de arcadas aparentemente inconclusas adopta Niculoso en la escena del Calvario que remata el retablo de Tentudía (Badajoz) que pintaría en 1518. Pero, fuesen escenas contiguas o situadas por debajo o por encima de ésta, es casi seguro que en este retablo habría más episodios representados aunque nada podemos especular sobre el aspecto general del conjunto del que sólo nos ha quedado este fragmento.

6. Barata, Antonio Francisco, *Catálogo do Museu Arqueologico da cidade de Evora*, Lisboa, 1903, pág. 65.

La obra no está firmada aunque no albergo la menor duda de que saliera del taller de Niculoso, tal vez, como en el caso anterior, no de manos del maestro sino, de nuevo, quizás de su hijo Juan Bautista Pisano, único colaborador suyo documentado por el momento. Una simple comparación con la escena del mismo tema, ejecutada por su padre en 1518 para el retablo del monasterio de Tentudía deja en evidencia que ambas escenas responden a manos diferentes. Sin embargo, colocada al lado de otras obras que también atribuimos a Juan Bautista, se perciben semejanzas.

Por tanto, y como primera conclusión, disponemos de datos seguros de que del obrador de Niculoso Pisano salieron dos paneles de azulejos pintados con destino a Portugal, ejecutados con un lenguaje renacentista y con la novedosa técnica que éste trajo de Italia y que, según nuestros datos, sólo él y su hijo dominaban en la península ibérica en esas tempranas fechas comprendidas entre 1500 y 1530 aproximadamente.

Por desgracia, no disponemos de documento alguno, escrito en la época del artista, que nos suministre información sobre el panel de la Visitación de Lisboa (hoy en Amsterdam) ni tampoco el de la Anunciación de Evora pero, hay un documento escrito que informa de una nueva obra de Niculoso destinada a Portugal, testimonio que a continuación desglosaremos. En este nuevo caso acontece todo lo contrario de los dos anteriores ya que disponemos del documento relativo a esa importante obra pero, lamentablemente, la obra misma no parece haberse conservado. Se trata de un retablo desaparecido pero cuyo simple contrato resulta ser un testimonio de enorme interés histórico por varias razones. El documento es un contrato protocolizado hallado por Juan Gil y cedido para su previa publicación a Laura Galopini quien reproduce la transcripción completa del mismo[7]. El contrato notarial está firmado el 29 de enero de 1515 y en él, Niculoso se compromete con el bachiller Rui López, *"estante en Sevilla"*, a fabricar 400 azulejos, a pintar en ellos tres escenas del mismo número de piezas y a entregar un relieve de terracota esmaltada de la Virgen con el Niño.

Cada una de las tres escenas se compondría de 133 azulejos (tal vez en paneles de 19 x 7 azulejos cada uno) que representarían

7. Gil, Juan, *El exilio portugués en Sevilla. De los Braganza a Magallanes*. Fundación Cajasol, Sevilla, 2009, pág. 157, transcrito en lo esencial en nota 13 pág. 166. Galopini, Laura, *Alcuni documenti*... págs. 307-308.

respectivamente la Anunciación, la Quinta Angustia y San Jerónimo. Es posible que los azulejos fueran del mayor de los dos tamaños que Niculoso usaba: (19 x 19 cm aproximadamente) dado que su precio era de 15 maravedis cada uno en tanto que el de los azulejos que en 1518 pintará para Tentudía, esto es, solo tres años más tarde, será de 10 maravedies y sabemos, porque se conservan in situ, que éstos miden 13 x 13 cm. igual que el panel de Amsterdam mencionada al principio. De las tres escenas nada se ha conservado aunque de dos de los tres temas representados en las mismas tenemos paneles del taller de Niculoso que nos pueden dar una idea aproximada de cómo pudieron ser. De la Anunciación han quedado tres interpretaciones del artista. Una de ellas es la que centra el frontal de altar del retablo de la Visitación, hecho en 1504 para la reina Isabel de Castilla y pintada en azulejos de los grandes; una segunda versión fue la pintada para el citado retablo de Tentudía, en 24 azulejos del tamaño pequeño, y también conocemos la ya mencionada del Museo de Evora, pintada en 6 del tamaño mayor. Del tema de la Quinta Angustia poseemos una interesante pieza de un solo azulejo de 19 x 19 cm que procede de un edificio de Sevilla. Fue comprada a principios del siglo XX por el coleccionista Guillermo de Osma y se encuentra hoy en el Instituto Valencia de Don Juan, de Madrid. Es también obra probable de Juan Bautista Pisano pero, al menos, puede darnos una idea de cómo se interpretaba la escena en el taller de su padre aunque el tamaño y la complejidad de la obra perdida de Evora sería superiores a esta modesta placa. Lamentablemente no conocemos como procedente del taller de Niculoso ninguna interpretación de la escena de San Jerónimo, un tema tan querido por las comunidades de clausura al ser considerado éste uno de los padres del monacato eremítico y de la vida retirada.

Pero el simple documento de este contrato es de enorme interés porque también ofrece datos que permiten confirmar la importancia de los clientes portugueses en la obra que conocemos de Niculoso. En el contrato de este retablo de 1515 transcrito de forma completa por Galopini no se menciona el destino concreto de la obra sino tan sólo que se le entregará al bachiller Rui López. Pero Juan Gil, descubridor inicial del documento, afirma que se hizo *"para un monasterio cercano a Evora"* aunque lamentablemente no especifica su nombre[8]. El más interesante en las cercanías de esa ciudad, en aquel momento, era el ya mencionado más arriba monasterio de monjas cistercienses de São Bento de Cástris, edificio que aún se conserva por fortuna aunque ningún resto del retablo de Niculoso ha quedado allí a la vista. Es curiosa la coincidencia de que

8. Gil, Juan, *El exilio portugués…*, pág. 155.

sea también de este convento de San Benito de donde proceda el citado panel de la Anunciación hoy en el Museo de Evora. Si la noticia dada por Gil fuera cierta, Niculoso habría hecho, al menos, dos obras para esa institución de la bella ciudad portuguesa.

La interpretación del texto del documento no está exenta de algunas otras dudas. Una de ellas deriva de la forma de mencionar la obra encargada pues se describe como un conjunto de 400 azulejos para *"tres altares"* lo que podría conducir a pensar que pudieran ser tres retablos independientes. No obstante, no creo que así fuera ya que es probable que los tres paneles acompañaran al relieve que se contrata en la misma escritura y que lo entendemos como la imagen principal del conjunto que ocuparía el registro central, dejando dos de los paneles a sus lados, dispuestos en posición vertical, y el tercero, en horizontal, formando el ático.

Con independencia de la estructura general de la obra, hay otro dato de enorme interés en este documento como es la identidad del contratante que firma el acuerdo con Niculoso. Como se ha mencionado más arriba, se trata del bachiller don Ruy Lopez, que era precisamente el mayordomo de don Jorge de Portugal[9]. Y este don Jorge, I Conde de Gelves, a su vez, era sobrino carnal de Isabel Henriques, marquesa de Montemayor, que había encargado a Niculoso, 11 años antes, las portadas del monasterio de Santa Paula. Ello también vincularía esta obra con la familia de los Braganza. La marquesa era la viuda de Juan de Portugal, marqués de Montemor o Novo (llamado en Sevilla marques de Montemayor) y II duque de Braganza, uno de los tres hermanos de esa estirpe portuguesa exiliados de su país por graves motivos políticos que enriquecieron notablemente la vida artística de nuestra ciudad y que en 1498 por clemencia del rey don Manuel I de Portugal, recuperaron sus títulos, los vínculos con su país y parte de su patrimonio.

No olvidemos tampoco que don Jorge de Portugal fue alcaide de los Reales Alcázares de Sevilla desde que así lo decidiera la reina Isabel la Católica el 7 de octubre de 1503, esto es, en un momento muy cercano a aquel en que Niculoso es encargado de pintar sus retablos de azulejos para la reina y para el rey, obras que, obviamente don Jorge conocería desde el momento de su contratación.

9. Gil, Juan, *El exilio portugués…*, pág. 157.

Desconocemos realmente los vínculos concretos de don Jorge de Portugal con el edificio de Evora donde este retablo sería instalado aunque sí sabemos que su familia estaba estrechamente vinculada a la importante ciudad del Alentejo donde precisamente había sido ejecutado por traición su tío Fernando II de Braganza en 1483. También sabemos de los vínculos de este monasterio femenino con la familia real portuguesa a través de Pero Diaz, confesor de Catarina da Áustria, reina de Portugal, y procurador del Convento de Sâo Bento de Cástris quien estaría en Lisboa en argado pocos años más tarde, de contratar con el pintor Diogo de Contreiras el retablo de pinturas al óleo sobre tabla para la misma iglesia del monasterio.

Además del dato histórico del contratante, también hay en este documento un último dato de enorme interés –en este caso artístico– dado que el ceramista se comprometió no sólo a entregar los *"tres altares"* de azulejos sino también: *"una Imajen de bulto de Nuestra Señora con Ihesú en los braços e con su bordadura alderredor de la manera de una imajen que se dice la Señora de las Yebras"*[10]. Galopini completa la transcripción añadiendo al final de la frase: *"…que está en el monasterio de San pablo desta çibdad que se dize la Señora de las yembres"*[11].

Esta imagen así citada –o, al menos, así transcrita o tal vez escrita en origen de forma inexacta– como nuestra *"Señora de las Yebras"* (por Gil) y *"de las Yembres"* (por Galopini) debía ser Nuestra Señora de las Fiebres, imagen que, en efecto, recibía culto en San Pablo hasta que quedara destruida por la ruina sobrevenida a esta iglesia conventual a fines del siglo XVII, imagen que, según Ortiz de Zúñiga comenta en el siglo XVII, era antigua y de terracota aunque no sabemos si fue cocida en el taller de Niculoso. La que heredó su advocación es de madera estofada y fue ejecutada por Juan Bautista Vázquez, obra que vemos hoy en la iglesia de dicho convento y que formaba parte de un retablo que ejecutó en la segunda mitad del siglo XVI. Nada es de extrañar que el conde de Gelves encargara a Niculoso una imagen de terracota esmaltada puesto que el artista ya había demostrado capacidad para que en su taller se cocieran esculturas de este material. La que menciona el contrato debió ser de gran tamaño y de considerable interés si pensamos que su precio de 6000 maravedíes equivalía al mismo que cobraría por los 400 azulejos de los tres altares.

10. Gil, Juan, *El exilio portugués…*, pág. 166.
11. Galopini, Laura, *Alcuni documenti…*, pág. 307.

Lamentablemente este relieve de la Virgen con el Niño, al igual que los tres paneles de azulejos, no se ha conservado pero esto nos conduce a otra imagen de este tipo –también copiada de otra sevillana de gran devoción– que sí ha llegado al presente –aunque sin documentar– y que desde hace años ha despertado mi interés por hacerme sospechar que se trata de una obra sevillana tal vez cocida en el horno de Niculoso. Está representada también, como la del contrato, en un medio relieve de terracota vidriada. Los colores son blanco y azul –como el medallón central de Santa Paula– y se encuentra actualmente en la pequeña capilla de São Lourenzo, de Azeitão (Setúbal), aunque procede de un convento de esa misma localidad que fue desamortizado y demolido en el siglo XIX.



Fig. 3 *Virgen de la Antigua* (tamaño natural). Capilla de São Lourenzo. Azeitão. Foto del autor.

Ha sido considerada tradicionalmente por autores portugueses obra florentina del taller de la Robbia como otras que llegaron a Portugal a inicios del siglo XVI. Ante mis sospechas de que no se trataba de una obra italiana sino sevillana, solicité hace unos años a mi amigo y colega portugués el profesor Pedro Flor, de la Universidad Nova de Lisboa, que promoviera la toma de datos de sus materiales para que fuesen analizados químicamente y comparados con los de las piezas italianas. Así se hizo y los análisis dieron como conclusión que la tradicional hipótesis de un origen italiano quedaba descartada[12] (Fig. 3).

12. Diaz, Maria Isabel y otros, "Tecnicas analíticas e de luminiscencia aplicadas ao universo Della Robbia em Portugal", en Pedro Flor, M. Isabel Dias (Organizadores)



Este alto-relieve está formado por siete fragmentos diferentes; cuatro de ellos son segmentos cortados en sentido horizontal, igual que las obras de Mercadante de Bretaña y también de forma semejante a los de la figura yacente del prior Pero Vazquez de Aracena (Huelva), obra de terracota vidriada que también podría adscribirse, según considero, al binomio Niculoso-Millán. Las tres piezas superiores del relieve fueron divididas en sentido radial con objeto de que los rostros de María y del Niño no quedasen surcados por las juntas divisorias (Fig. 4).

Fig. 4 *Virgen de la Antigua* (tamaño natural). Capilla de São Lourenzo. Azeitão. Foto del autor. Detalle.

El esmalte usado es de un blanco impuro, alejado del más limpio habitual de las obras toscanas y mucho más cercano al de las sevillanas de Aracena o de Santa Paula; el del fondo está teñido de azul celeste pero más oscuro y espeso que el delicado y luminoso azul florentino. Como era costumbre en la fórmula italiana, aquí se usó para cubrir el fondo sobre el que destaca la imagen blanca y también para dar color a la túnica del Niño Jesús que, de esa forma, queda claramente destacado respecto del cuerpo de su madre. El negro sólo se ha usado para dar algunos toques de viveza a la mirada de los personajes. En numerosos puntos de la túnica de la Virgen se percibe que las hojas de roble, en gran parte desdibujadas, que salpican el tejido, estuvieron originalmente doradas con pan de oro como sucede en otras representaciones de esta misma iconografía. Esta somera descripción sólo pretende recordar que sería de enorme interés que esta imagen fuese estudiada con mayor detalle por si pudieran ser despejadas las incógnitas que aún nos plantean su datación exacta o la identidad de quien encomendó su ejecución. Al igual que nos ocurre con el medallón central de Santa Paula o con la imagen

Robbbiana. Esculturas della Robbia em Portugal- Historia Arte e Laboratorio, 29 Maio de 2015, Auditorio do Museu Nacional de Arte Antiga.

contratada por Niculoso en 1515, nada sabemos del posible autor de la obra que, desde luego, era un escultor de formación renacentista.

En la actualidad, la imagen se conoce localmente como Nuestra Señora del Rosario aunque siempre sospeché que no era esa su advocación primitiva. Pienso, por el contrario, en la posibilidad de que se trate, en origen, de una imagen de Nuestra Señora de la Antigua a la que faltaría tan sólo su atributo, una rosa en la mano que tal vez en su origen pudo ser de plata y posteriormente podría haberse extraviado por avatares de esta obra desde su primitiva ubicación. De hecho, la delicada posición de los dedos pulgar e índice de su mano derecha hace pensar en que sostenía con delicadeza algún objeto similar. El niño Jesús conserva su atributo, un pajarillo, sostenido por su mano izquierda y hecho de cerámica. En este segundo caso, el atributo coincide con el del niño Jesús de la Virgen de la Antigua. También se percibe una coincidencia entre el relieve y la pintura original en el color claro y motivos dorados de la túnica y manto de María y en el color oscuro de la túnica del Niño.

La Virgen de la Antigua, pintada sobre un pilar, fue la imagen principal de la primitiva mezquita mayor de Sevilla que hizo las veces de templo cristiano desde 1248, año en que se reconquista la ciudad a los musulmanes, hasta inicios del siglo XV en que se comienza la construcción de la nueva catedral gótica[13]. Por esta razón, la pintura de la imagen, obra de tradición sienesa, fue objeto de una enorme devoción y de infinitas réplicas en las que no siempre se imitaba la original de forma literal sino que sus rasgos se adaptaban al estilo artístico de cada lugar y de cada momento.

Algunos vínculos portugueses se suceden en relación con esta advocación ya que la misma imagen femenina que aparece a sus pies como donante ha sido tradicionalmente identificada con Leonor de Alburquerque, también conocida como Leonor Urraca de Castilla (1374-1435), hija de Sancho de Castilla y de Beatriz de Portugal y también madre de Leonor de Aragón (1402-1445) –mujer de D. Duarte de Portugal (1331-1438)–. Es curiosa la coincidencia de que Leonor de Alburquerque fuera la fundadora del extinguido Convento dominico de Nossa Senhora da Piedade, en Azeitão (1435-1834) del que, según se dice, procede el relieve de la Virgen de la Antigua[14]. No obstante, esta obra de terracota

13. Medianero, José María, *Nuestra Señora de la Antigua. La Virgen "decana de Sevilla",* Diputación de Sevilla. Col. Arte Hispalense, 2008.
14. Comunicación personal de Pedro Flor en email de 10/11/2014.

no pudo ser donación de doña Leonor ya que parece datar de inicios del siglo XVI en tanto que la fundadora del convento muere a mediados del siglo XV. Queda, pues, esta incógnita por resolver.

Sabemos también que Isabel de Portugal, en 1526, con ocasión de las bodas celebradas en Sevilla con el emperador Carlos, acudió a rezar ante la imagen de la catedral, lo que parece indicar una cierta predilección por la misma[15] ya que había más imágenes de María en el templo, entre otras, la de la propia Capilla Real, la Virgen de los Reyes. E incluso la misma Isabel Henriques, marquesa de Montemayor, viuda del Condestable de Portugal hizo reparar el frontal del altar de la Virgen de la Antigua de la catedral, noticia que deja suponer que también ella, a pesar de su origen portugués, debía sentir una especial devoción por esta advocación[16].

Pero volvamos sobre los varios vínculos que Niculoso mantuvo con este grupo de nobles portugueses al que pertenecían don Jorge de Portugal y su tía doña Isabel Henriques. El más conocido es el lazo profesional que debió establecerse entre el pintor y la marquesa al ejecutar las portadas de la iglesia del monasterio de santa Paula que ella misma costeaba. Pero los vínculos debieron ser más íntimos si consideramos que una de las damas de Isabel Henriques que la acompañó en su exilio sevillano, su sobrina Violante Godinho, es mencionada en los documentos como madrina de bautismo de Juan Bautista, hijo de Niculoso que sería, tras su muerte, su continuador en el obrador familiar y tal vez colaborador de su padre en los paneles que más arriba hemos analizado[17]. La otra dama de compañía de la marquesa, llamada Catalina Madureira, dejó dispuesto en su testamento que cubrieran su tumba de azulejos aunque no sabemos si éstos fueron finalmente fabricados en el taller de Niculoso[18]. Si así fuera tal vez formaron una laude sepulcral como la que en 1503 había pintado el artista para Iñigo López, conservada hoy en la iglesia de Santa Ana de Triana o la que hizo en 1520 para Diego Flores en Avila.

Por tanto, con independencia de quién encargara el panel de la Visitación de Lisboa, hoy en Amsterdam, Niculoso trabajó para la viuda del Condestable de Portugal en Santa Paula, tuvo una relación casi familiar con su primera dama de compañía y también fabricó al menos

15. Medianero, José María, *Nuestra Señora de la Antigua*..., pág. 33.
16. Gil, Juan, *El exilio portugués*..., pág. 158.
17. Gestoso, José, *Historia de los barros*..., pág. 172.
18. Gil, Juan, *El exilio portugués*..., pág. 157.

una obra para su sobrino preferido, don Jorge de Portugal, hijo de su cuñado don Álvaro de Braganza.

Y todo lo comentado aquí sólo son algunas notas sobre un sector de la clientela portuguesa de Niculoso que le encargaba obra muy selecta y costosa, pintada a pincel, siguiendo la nueva moda italiana. Pero contemplando la cantidad de conjuntos de azulejos de arista sevillanos que se conservan en Portugal, es probable que Niculoso recibiera otros encargos de ese tipo de azulejos de tradición mudéjar, que eran más económicos que los de técnica italiana. Tal vez sean esos azulejos y no los lisos los responsables de que la palabra "azulejo" entrara a formar parte de la lengua portuguesa por esta vía comercial de exportaciones ya que antes de 1500, el término que designaba los ejemplares góticos que en ese país se conservan, era "ladrilho" o "ladrilho vidrado". Al ser un género semi-industrial y, por tanto, más barato, el sector de mercado que representaba este tipo de producto fue, cuantitativa y económicamente, mucho más importante que el pintado a pincel por el enorme volumen de su producción y de su consumo. Sabemos que Niculoso fue un gran renovador de este tipo de azulejo de tradición mudéjar en el que introdujo un nuevo repertorio de motivos más actualizado que el geométrico usado de forma exclusiva en Sevilla hasta ese momento. Los datos hallados en los restos de sus hornos de Triana y los del conjunto de Tentudía así lo documentan si los comparamos con los conjuntos de azulejos de arista anteriores a la llegada de Niculoso[19]. Pero de ese terreno del azulejo de producción más mecanizada es mucho menos lo que sabemos aunque es infinitamente mucho más lo que se conserva en Portugal, un país cuyo territorio está, literalmente, sembrado de conjuntos de este tipo de azulejos producidos en Triana. Tal vez si fuese promocionado un proyecto específico que lograra datar en las tres primeras décadas del siglo XVI algunos de tales conjuntos de azulejos de arista sevillanos localizados en Portugal, podríamos seguir aumentando la huella de Niculoso en nuestro país vecino al que Niculoso hizo partícipe de esta novedad que convirtió en vanguardia cerámica a la península ibérica por unas décadas. Pero ese importante capítulo de nuestra azulejería es preciso dejarlo para ocasión futura.

19. Pleguezuelo, Alfonso, "Francisco Niculoso Pisano: datos arqueológicos", Faenza *Bolletino del Museo Internazionale delle ceramiche di Faenza*. Annata LXXXVIII. Faenza, 1992, n 3-4, págs 171-191.

Vasco Pereira: Lisboeta de nacimiento y sevillano de adopción. Más noticias sobre su etapa sevillana

Elena Escuredo Barrado
Universidad de Sevilla (España)

Resumen

La Sevilla quinientista se convirtió en un imán para los artistas, debido las posibilidades que ofrecía a consecuencia de su bonanza económica. Desde Portugal llegaron un buen número de muchachos aspirantes a pintor, en busca de una formación que les permitiera ejercer el oficio. El que destacó entre todos ellos fue Vasco Pereira, lisboeta, quien se formó junto al genial Luis de Vargas. Gracias a los hallazgos en el Archivo de Protocolos Notariales, se presentan aquí nuevos datos sobre su vida y obra, con la intención de esclarecer la personalidad artística de uno de los pintores más destacados de la ciudad en el último tercio del siglo XVI.
Palabras clave: Vasco Pereira, Sevilla, pintura, Sanlúcar de Barrameda, Alonzo de Zárate, San Sebastián

Abstract

In the 16th century, Sevilla became a magnet for artists, due to the possibilities it offered as a result of its economic bonanza. From Portugal came a good number of boys aspiring to a painter, looking for a training that would allow them to exercise the trade. The one who stood out among them was Vasco Pereira, Lisbon, who was formed along with the brilliant Luis de Vargas. Thanks to the findings in the archive of notarial protocols, new data are presented here about his life and work, with the intention of clarifying the artistic personality of one of the most prominent painters of the city in the last third of the 16th century.
Keywords: *Vasco Pereira, Seville, painting, Sanlucar de Barrameda, Alonzo de Zarate, San Sebastian*

Los sucesivos y exitosos acontecimientos con los que la ciudad de Sevilla se vio agraciada desde principios del quinientos, la erigieron como una metrópoli capaz de ofrecer a los artistas unas posibilidades de trabajo casi ilimitadas. La bonanza económica que envolvía a la urbe y la necesidad de asumir una imagen visual acorde a su incipiente grandeza llevó a multiplicar los encargos de obras artísticas: desde nuevos espacios arquitectónicos hasta innovadoras decoraciones al fresco, pasando por retablos o portadas marmóreas. A las instituciones religiosas y al cabildo civil, se unían ahora nuevos patronos, pues el comercio americano –y sus consecuencias– permitieron a banqueros o mercaderes disfrutar de unos productos artísticos antes limitados a una minoría más restringida.

Por tanto, Sevilla se convirtió en un verdadero imán para los artistas que llegaban desde todas partes de Europa, buscando, no solo encargos con los que poder desarrollar sus más preciados talentos, sino también y, sobre todo, en busca de unas garantías económicas con las que vivir dignamente ejerciendo su profesión. Flamencos, franceses, italianos y portugueses estaban presentes en los oficios. Raro era la profesión que no contaba con algún extranjero entre sus miembros. Aunque la comunidad portuguesa fue especialmente relevante en el síndico de los atahoneros, también hubo lusos que llegaron a la ciudad en busca de una formación como pintores, ansiando la fama de aquellos que ya la disfrutaban, como Alejo Fernández, Hernando de Esturmio, Pedro de Campaña o Luis de Vargas.

Las pesquisas realizadas por distintos especialistas han permitido conocer diversos contratos de aprendizaje, donde jóvenes portugueses acudían a los talleres de los más preciados artistas del momento en busca no sólo de manutención sino también, y especialmente, de for-

mación. Además de los ya documentados pupilos de Esturmio o Villegas Marmolejo[1], las últimas investigaciones realizadas permiten revelar más nombres: en el año de 1537, el pintor Pedro de Vargas acoge a Julián Ruiz, natural de Santarém en su taller, por tiempo de tres años[2]. En ese mismo año, Hernando de Toledo, dorador, hace contrato de aprendizaje con un tal Juan, vecino de Lisboa, en este caso por tiempo de dos años[3]. Ya en 1550, Mateo Fernández, portugués, entró en el taller del pintor casi desconocido Francisco Fernández[4]; mientras que, en 1566, Gaspar de Miranda, al que las fuentes presentan como *"pintor de ymagineria"*, acepta a Gaspar de Parreda en su taller, quien era natural de Mesofrío, localidad del reino vecino[5].

No han trascendido más noticias de estos aprendices lusos, cuyas opciones una vez terminada la formación eran diversas: desde volver a su lugar de origen para abrir allí tienda, hasta permanecer como oficial en el taller del maestro. Fue Vasco Pereira, natural de Lisboa, el único artista que triunfó en la ciudad que lo vio formarse, llegando a convertirse en uno de los pintores más relevantes del último tercio del siglo XVI, junto a Alonso Vázquez y Francisco Pacheco. Recibió una esmerada educación artística en el taller de Luis de Vargas, donde asumió los preceptos italianistas de la *maniera* desde los cuales evolucionará su arte. Su vinculación con el maestro se quebró en 1560, año en que se firma el quito con el cual se desligaba del taller, después de exigir al pintor 10 ducados que le debía[6]. No fue un final del todo amistoso. A partir de ahí comenzará su carrera en solitario, aunque bien integrado en el panorama pictórico de la Sevilla del momento.

1. Durante cinco años, Alejo López, natural de Lisboa, permanecerá en el taller del flamenco para aprender el oficio. Muro Orejón, Antonio. "Pintores y doradores", en *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía, vol. VIII*. Sevilla, Universidad de Sevilla, pág. 17. Serrera Contreras, Juan M. *Hernando de Esturmio*. Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1983, pág. 24.
2. El 3 de octubre de 1558, el lisboeta Nicolao Ribero firma una carta de aprendizaje por dos años. Serrera Contreras, Juan M. *Pedro de Villegas Marmolejo*. Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1976, pág. 17.
3. La de dorador era una subcategoría dentro del oficio de pintor, según se recogen en las Ordenanzas de 1527, por ello se incluye en esta selección. AHPSPN, legajo 1538, registro 63, sin foliar.
4. AHPSPN, legajo 7360, sin foliar. Carta de aprendizaje fechada el 30 de septiembre de 1550.
5. AHPSPN, legajo 111, folio 1231 y ss.
6. No se ha encontrado la carta de aprendizaje, pero sí el documento por el cual se desliga del taller del maestro por desavenencias. Gil, Juan y Serrao, Victor. "Vasco Pereira Lusitano. Discípulo de Luis de Vargas. Novos datos sobre a pintura maneirista em Sevilha", *Artis - Revista do Instituto de História da Arte*, n.º 4, 2005, pp. 121-136.

Su estancia en el taller de Vargas no sólo le proporcionó una formación técnica y estilística, sino que también le permitió entrar en contacto con otros artistas del pincel. Los pintores Juan de Zamora, Antón Sánchez y Antón Rodríguez debieron brindarle un importante apoyo en sus primeros años como profesional independiente, pues aparecen como fiadores de una de sus primeras obras conocidas. Aunque estaba parcialmente documentada por Celestino López Martínez, y ha sido bien estudiada por Diego Angulo o Juan M. Serrera, el hallazgo del contrato por el cual el propio Vasco Pereira se compromete con Don Alonso de Zarate para hacer dos retablos para la Iglesia de Nuestra Señora de la O de Sanlúcar de Barrameda permite revelar datos hasta ahora desconocidos[7]. El documento se fecha un día antes del publicado por López Martínez, el cual resulta ser el acuerdo entre Lorenzo Melendez, entallador, y los pintores Vasco Pereira y Antón Rodríguez. Esto llevó a pensar que fueron dichos pintores los que acometieron las imágenes del *San Sebastián* y la *Quinta Angustia*, escenas que presidían sendos retablos, Sin embargo, la escritura contractual que aquí se presenta demuestra que ambas obras se debieron exclusivamente al pincel del pintor lisboeta. Por tanto, como bien enjuició Serrera, la pintura debió correr a cargo de Pereira, reduciéndose la actuación de Antón Rodríguez a la mera policromía de los retablos[8].

De ellas, el tiempo tan solo nos ha legado el *San Sebastián*, pues la segunda se encontraba, ya en 1785, en muy mal estado de conservación, señalando Ceán Bermúdez, quince años más tarde, que estaba *"casi perdido"*[9]. El 11 de septiembre de 1561, Vasco Pereira contrataba ambos retablos con don Alonso de Zarate, los cuales habían de ser realizados conforme a *"lo que se contiene en dos muestras que están firmadas por Alonso de Çarate, y Silvestre Camacho y Luis de León, escribanos de la villa de Sanlúcar"*. Ello lleva a pensar que el pintor realizó un diseño previo

---

7. El documento se firma el 12 de septiembre de 1561. López Martínez, Celestino. *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*. Sevilla, Rodríguez, Giménes y Cª, 1929, pág. 53. Don Alonso de Zárate era administrador de la Aduana desde 1559, cuando fue nombrado por el Duque de Medina Sidonia. Velázquez Gastelu, Juan Pedro. *Fundaciones de todas las iglesias, conventos y ermitas de la ciudad de Sanlúcar de Barrameda*. Sanlúcar de Barrameda, 1758, s/f. Sobre este encargo véase también Serrera Contreras, Juan M. "Vasco Pereira, un pintor portugués en la Sevilla del último tercio del siglo XVI", *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, tomo 82, n. 251, 1999, pág. 199.
8. AHPSPN 17561, registro 70, folio 1730 y ss. El documento va firmado por Vasco Pereira, Juan de Zamora, Antón Sánchez, Antón Rodríguez.
9. Ceán Bermúdez, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*, vol. V. Madrid, Real Academia de San Fernando, 1800, págs. 142-143.

siguiendo las voluntades del comitente, el cual quedaba aprobado antes de la firma final del documento. La dimensión de las tablas coincide con la de los retablos encargados al entallador Meléndez, cinco varas de alto y tres de ancho, y la cantidad a percibir por ellos serían 250 ducados, una suma nada desdeñable para la época. El pago de esta cantidad se haría en tercios, como era común: Pereira se da *"por bien contento e pagado"* de los primeros 83 ducados y tres reales y medio; la misma cantidad sería recibida cuando llevara los retablos a Sanlúcar. El tercio último y restante se otorgaría una vez estuvieran asentados. No obstante, el traslado e instalación de las piezas pictóricas serían sufragadas por el propio pintor, así como los materiales que debiera emplear en su realización. Para ofrecer seguridad al comitente de que su trabajo sería concluido con éxito presentó como fiadores a tres pintores: Juan de Zamora, Antón Sánchez y Antón Rodríguez, lo cual evidencia las buenas relaciones que mantenía con los asociados a su gremio. Tener el respaldo de Juan de Zamora suponía estar asegurado por uno de los pintores más reputados de la ciudad, un artista experimentado cuya obra aún se enclavaba en los últimos girones del renacimiento de estirpe flamenca que triunfó con Alejo Fernández, pero que no dudó en reconocer el talento del joven artista de la *maniera*.

Hoy en día, este encargo tan sólo puede ser estudiado parcialmente. El *San Sebastián* sufrió diversos repintes, manteniéndose únicamente en un estado casi original el paisaje que le sirve de fondo. El análisis de esta obra permite apreciar la manera de hacer de un pintor que, a pesar de desarrollar su aprendizaje con Vargas, se mostró conocedor del estilo de los otros maestros que por aquel entonces se encontraban en la ciudad, pues el estudio formal de la cabeza del santo remite a la obra del flamenco Pedro de Campaña[10]. No obstante, las referencias a su maestro quedan patentes incluso en la firma de la obra, donde puede leerse: *"TVNC DISCEBAM VASCU PEREA LVSITANV DE VRBE LIXBONENSIS. ANNO 1562"*. Esta fórmula empleada remite a la inscripción que Luis de Vargas dejó en su *Nacimiento* de la Catedral de Sevilla, pintado diez años atrás. La expresión latina que abre la firma significa *"aún aprendo"*, una muestra de humildad de un pintor en su etapa inicial, consciente del largo camino que le queda por recorrer. La elegante línea *serpentinata* y los fondos vegetales manifiestan ecos italianizantes, así como el exquisito dibujo y el logrado cromatismo, cercanos a los postulados vigentes en la transición del romanismo al

10. Angulo, Diego. "Pintura del Renacimiento", *Ars Hispanie, vol. XII*. Madrid, Plus-Ultra, 1954, pág. 314.





Fig. 1. *Retablo de San Sebastián*. Vasco Pereira, 1561. Iglesia de Nustra Señora de la O, Sanlúcar de Barrameda.

Fig. 2. *San Sebastián*. Luis de Vargas, h. 1530. Biblioteca Nacional, Madrid.

manierismo. El modelo empleado recuerda, sin duda, a un dibujo de Vargas, quizá conocido por Pereira en sus años de formación y que supone un traspaso de los postulados miguelangelescos a la pintura sevillana a través del tamiz *varguiano*.

Del retablo de la *Quinta Angustia* nada ha llegado hasta nuestros días. Sin embargo, existe una tabla en el templo sanluqueño que presenta dicha iconografía, aunque en un tamaño menor al referido, la cual está claramente inspirada en el *Descendimiento* que Pedro de Campaña pintó para la capilla privada de Fernando de Jaén en la Iglesia de Santa Cruz[11]. Se pudiera pensar que fue esta la segunda de las obras realizadas por Pereira, pero su dimensión y los testimonios de Velázquez Gastelu y Ceán Bermúdez son bastante claros respecto al estado de conservación de esta obra a principios del siglo XVIII. No obstante, esta tabla digna de mención también debió salir de un taller sevillano. Presenta una calidad plástica menor a la que demostró Vasco Pereira, pero evidencia importantes conexiones con Luis de Vargas y el sentido italianizante que inyectó a la pintura sevillana tras su *soggiorno* italiano. Por tanto, no es descabellado pensar que esta obra pudo ser encargada en fecha cercana a alguno de los discípulos y colaboradores del maestro, entre

11. Hoy en día este cuadro se encuentra presidiendo la cabecera de la Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla. Valdivieso, Enrique. *Pedro de Campaña*. Sevilla, Fundación Sevillana Endesa, 2008, p. 88.

los que también se encontraban Antonio de Alfián o Francisco Venegas, quien una vez muerto Vargas desarrolló toda su actividad pictórica en Portugal, llevando al reino vecino una pintura de dibujo riguroso y luminoso cromatismo, inserta ya en el renovado sentimiento espiritual que impuso Trento.

A la espera de que nuevos documentos revelen más datos acerca de este portugués o de que aparezcan nuevos cuadros o dibujos que permitan entender y estudiar con más clarividencia la evolución de su estilo, en ese abandono de la maniera en post de abrazar el naturalismo, puede decirse que Vasco Pereira fue un más que destacado artista en la Sevilla del XVI. Y no solo por su destreza técnica, sino también, por la vasta cultura que llegó a aglutinar. En una Sevilla abierta al mundo gracias al monopolio del comercio con América, el contacto con un maestro pintor de gusto italiano y cultura refinado y una economía saneada gracias al gran número de encargos que acometió, le permitió generar una inquietud formativa que derivó en la creación de una de las bibliotecas más notable en la ciudad finisecular[12]. Llegó a aglutinar más de 200 ejemplares de toda índole, hecho que además lo sitúa como uno de los artistas más eruditos de su generación a nivel nacional, pues piénsese que la biblioteca del Greco tan solo contaba con algo más de 100 obras.

Apéndice documental

Archivo Histórico de la Provincia de Sevilla.
Sección de Protocolos Notariales, legajo 17561, registro 70, folio 1730 y siguiente.
Concierto entre don Alonso de Zárate y el pintor Vasco Pereira para la realización de dos retablos para la iglesia de Nuestra Señora de la O de Sanlúcar de Barrameda.

*

Sepan quantos esta carta vieren como yo Vasco de Perea, pintor de ymagineria, vecino en la collación de santa catalina otorgo y conozco que soy convenido y concertado con vos Alonso de Çarate, vecino que soy de la villa de Sanlucar de Barrameda, estando ausente en la manera que yo sea obligado e me obligo de hacer dos retablos de talla para dos altares de una capilla que vos teneis en la yglesia mayor de la dicha villa de Sanlucar, uno

12. Para conocer más sobre la biblioteca que llegó a atesorar el pintor portugués ver Fernández López, José. *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana en el siglo XVII*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002, pág. 43-53.

del señor San Sebastian y otro de la Quinta Angustia de Nuestra Señora la Virgen Maria de la manera y forma contenida en dos muestras que estan firmadas de Silvestre Camacho y de Alonso de Çarate y de Luis de Leon, escribanos publicos de la dicha villa de Sanlucar de Barrameda que es en mi poder que dan para fazer los dichos retablos y conforme a la medida y tamaño y altura y anchura de los dos altares de la capilla para donde an de ser de vos el dicho Alonso de Çarate que con la medida y tamaño y altura y anchura que an de tener los dichos retablos es la siguiente

Primeramente el retablo de San Sebastian ha de tener de alto çinco varas menos nueve honzas y de anchura tres varas.

El otro retablo de la Quinta Angustia ha de tener de altura çinco varas y tres onzas y de anchura tres varas menos tres onzas.

Los quales dichos retablos me obligo de hazer y dar fechos y acabados en toda perfección y conforme a la escritura que sobre ello tengo otorgada a vos el dicho Alonso de Çarate ante Luis de Leon escribano publico de dicha villa de Sanlucar de Barrameda sin eceder ni faltar dicho su cumplimiento cosa alguna y de mas, teniendo la escritura las condiciones siguientes.

Primeramente con condicion que yo el dicho Vasco de Perea sea obligado y me obligo de comenzar a fazer los dichos retablos dende el primer dia del mes de octubre que viene de este año de la fecha de esta carta y no alçar mano de ello hasta estar acabado so pena que si alzara la mano de ello hasta los haver acabado sea obligado e me obligo a vos dar y pagar en pena y por intereses 30.000 maravedies por los cuales quiero ser preso y esecutado en virtud de solo vuestro juramento que en vuestro poder hubiere en qu juréis y declaréis como no haze ni cumple lo susi dicho sin otra provança ny averiguaçion por que de ella voz recibo y todavía sea obligado e me obligo a fazer los dichos retablos o si quisieredes los podáis sacar de mi poder de la manera que estuvieren y tomar otros oficiales que los acabaren a mi costa y lo que mas vos costaren a faser del precio que yo tengo de aver como serán declarada en esta escritura y por lo que yo oviere recibido que no oviere desquitado e por las costas y daños que se vos recrecieren me podáis prender e esecutar en virtud de lo solo el dicho vuestro juramento en que jurays e declarais la cantidad de todo ello syn otra provança ny averiguaçion alguna aunque de derecho se requiriere.

Item es condiçion que la costa que tuvieren los dichos retablos desde que yo los comenzare a hacer hasta que yo los asiente en la dicha iglesia asy de

pintura como de dorado, talla y asentamiento y madera y otras cualesquier costa que hasta los dar puestos y asentados en toda perfeccion fuere menester a faser ha de ser a costa de my el dicho Vasco de Perea.
Item es condiçion que acabada la talla me obligo que a my costa la llevare a la dicha villa de Sanlucar donde los tengo de acabar de todo punto hasta los asentar en los dichos altares ha de ser y sean a mi costa como dicho es.

Item con condicion que es hecho y acabado los dichos retablos en toda perfeccion vos el dicho Alonso de Çarate pongais de vuestra parte oficiales que vean los dichos retablos los cuales con juramento que hagan aprecien los dichos retablos y asy apreciados dijeren que merecen despues de fechos y acabados 250 ducados todo lo que dijeren que valiere menos sea obligado e me onligo a lo pagar y se me descuenten del precio que por ello tengo de haber y si aprecieren que vale mas que los dichos 250 ducados ha de ser para vos el dicho Alonso de Çarate y yo no tengo de haber de ello cosa alguna.

Item es condicion que despues de acabados los dichos retablos se vean por los dichos oficiales y si declararen que tienen alguna falta a de ser a vuestra elección que se quite la dicha falta que tuvieren los dichos retablos a mi costa o tomallos o dejallos qual yo mas quisiereporque asi somos de acuerdo e concierto.

Y por razon de los cuales dichos dos retablos tengo de aver los dichos 250 ducados en esta manera la primera parte que montan 83 ducados y tres rales y medio recibo luego de presente por el jurado Bernardo de Almança en nombre de vos Alonso de Çarate realmente y con efecto en presencia del escribano publico yusoescripto de que me otorgo por entregado a mi voluntad y otros 83 ducados y 3 reales y medio y 6 marevedíes del segundo tercio tengo de aver y se me han de pagar en la dicha villa de Sanlucar cuando llevare a la dicha villa los dichos retablos acabados de la talla que entonces se me den el otro tercio acabados y puestos y asentados los dichos retablos en la dicha capilla de Sanlucar de vos el dicho Alonso de Çarate que son las propias pagas que yo tengo de aver conforme a la dicha escritura la qual yo ratifico e apruebo de la manera e forma que en ella se contiene y asy me obligo de la cumplir e mantenela juntamente con esta escritura y con todas las condiciones y clausulas en ella contenidas sin eceder ni faltar cosa alguna son las dichas penas e por cual asi yo cumplire y pagare doy conmigo por mis fiadores a Juan de Zamora, pintor, vecino de esta cibdad de Sevilla en la collacion de san Juan, a Anton Sanchez, pintor en la collacion de san Salvador y Anton Rodirguez, pintor y dorador, vecino de esta cibdad de Sevilla en la collacion de san Juan que estan presentes e nos los dichos Juan de Zamora, Anton Sanchez y Anton Rodriguez que presentes somos

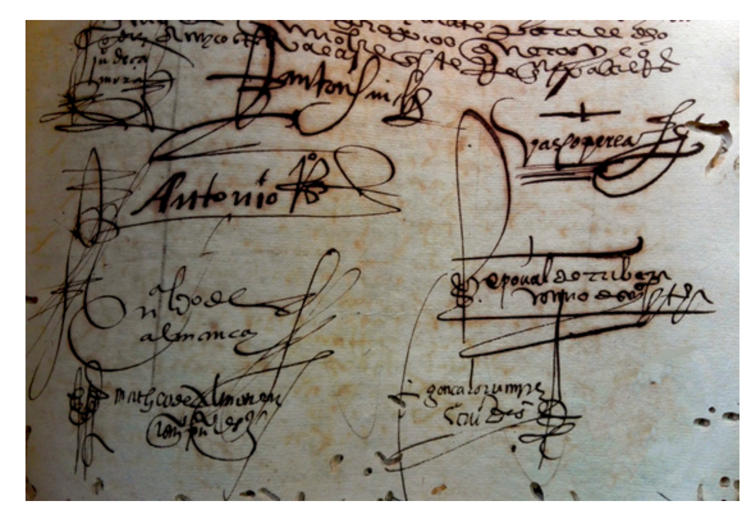


Fig. 3. Firmas en el documento contractual. De arriba abajo, en el sentido de la lectura: Juan de Zamora, Antón Sánchez, Vasco Perea, Antonio Ruiz, Bernardo de Almansa, Cristóbal de Ribera (escribano público), Mateo de Almonacir (escribano público), Gonzalo Ramírez (escribano público)

a lo que dicho es otorgamos y conocemos que salimos y vos costituimos por fiadores y principales pagadores y deudores del dicho Vasco de Perea y con el de mancomun y a voz de uno e cada uno de nos por si e por el todo renunciando como renunciamos a la ley de duobus rex de vendi y con beneficio de la división y todas las otras leyes fueros e derechos que deben renunciar los que se obligan de mancomun en esta manera que haciendo como hacemos de devda y obligación alguna agena nuestra propia nos obligamos de pagar y cumplir todo cuanto en esta escritura dicho Vasco de Perea en ella esta obligado syn fal tar ni eceder en su cumplimiento cosa alguna so las penas en las dichas condiciones en esta escritura contenidas [Clausulas notariales] e yo Mateo de Almoaçir escribano publico de Sevilla doy fe de que en my presencia e de los testigos yuso scriptos el dicho Vasco de Perea rescibio del jurado Almança los dichos 83 ducados y 3 reales y medio en el dicho nombre de Alonso de Zarate y de sus propios dineros y os recibió y llevo en su poder de que se otorgo por contento y pagado y entregado a su voluntad. Fecha la carta en Sevilla en el oficio de mi el escribano publico y testigos yuso scriptos a jueves onze dias del mes de septiembre del año de mile e quinientos e sesenta y un años y todos los dichos otorgantes lo firmaron de sus nombres en este registro a los quales dichos anton ruiz y Anton Sanchez y Juan de Zamora yo el escribano publico doy fe que conozco y el dicho Vasco Perea presento por testigos de su conocimiento que dixeron que lo conocen y saben que es el propio aquí contenido y llamare como se nombra a los dichos Juan de Zamora y Antonio Ruiz y asy lo juraron en forma de derecho sellado, testigos Gonzalo Ramirez y Cristobal de Ribera, escribanos de Sevilla y el dicho jurado Almansa estando presente declaro que los dichos 83 ducados y 3 reales y medio los recibió del dicho Alonso de Çarate para el dicho efecto de sus propios dineros y lo firmo de su nombre en este registro

No somos portugueses sino del Algarve

Maria da Graça A. Mateus Ventura
Universidade de Lisboa, Centro de História (Portugal)

Resumen

Os marinheiros portugueses, considerados estrangeiros apesar da União Ibérica, ocupavam o segundo lugar nas frotas da Carreira das Índias, logo a seguir aos andaluzes. Dos portugueses, cerca de 70% dos marinheiros procediam do Algarve. Resulta que o recrutamento de marinheiros do Algarve constituía parte importante do mercado laboral necessário à Carreira das Índias o que é evidenciado por medidas legislativas excecionais. O Algarve tinha, na verdade, uma relação especial com a Andaluzia, fruto da continuidade geográfica e das cumplicidades fronteiriças. Tavira e Portimão eram os portos mais importantes e aqueles cujas comunidades mantiveram uma relação mais estreita com Sevilha e com a América, por via da emigração, da navegação e do comércio. O argumento No somos portugueses, sino del Algarve é recorrente, não só nos processos de restituição dos bens dos algarvios defuntos, mas também nos processos fiscais e judiciais movidos pela Casa da Contratação das Índias contra os mareantes ou mercadores do Algarve envolvidos, ilicitamente, no comércio indiano.

Palabras clave: Algarve, marinheiros, estrangeiros, legislação, Sevilha, comércio hispano-americano

Abstract

The Portuguese sailors, considered foreigners despite the Iberian Union, occupying the second place on the Career of the Indies fleet, just after the Spanish. About 70% of the Portuguese sailors came from the Algarve. It follows that the recruitment of sailors on the Algarve constituted an important part of the labour market necessary for the Career of the Indies which is evidenced by exceptional legislative measures. Actually, the Algarve had a special relationship with Andalusia, due to the geographical proximity and border complicity. Tavira and Portimão were the most important ports and

those whose communities have maintained a close relationship with Seville and with America, through emigration, shipping and trade. The argument "We are not Portuguese, but from Algarve" is recurring, not only in the process of restitution of property of deceased persons, but also in the fiscal and judicial proceedings against the seafarers or Algarve merchants involved, unlawfully, in the Indian trade.

Keywords: *Algarve, sailors, foreigners, legislation, Spanish American trade, Seville*

Introdução

"No somos portugueses, sino del Algarve" foi o argumento usado por muitos algarvios quando os oficiais da Casa da Contratação de Sevilha ou os fiscais e ouvidores nas Índias os importunavam e ameaçavam de expulsão das Índias por serem estrangeiros. A mesma alegação é frequente nos processos de restituição dos bens de defuntos aos seus familiares no Algarve. Quando os defuntos eram acusados de terem passado às Indias sem licença ou de aí terem tratado e contratado ilegalmente, os herdeiros usaram de todos os meios ao seu dispor para impedir o sequestro da herança pelas autoridades em Sevilha e recuperar algum benefício das mais ou menos prolongadas ausências dos seus parentes. Além da convocação de testemunhas abonatórias, a invocação da condição de natural por o *"Algarve pertencer ao reino de Castela"* constitui o argumento mais surpreendente. Esta reivindicação de pertença legal a Castela situa-se no contexto político da União Ibérica, embora a legislação filipina reiterasse, com aplicação mais ou menos flexível consoante as necessidades da navegação e do comércio, a condição de estrangeiros atribuída aos lusitanos, incluindo os algarvios.

Independentemente do uso ou não deste argumento, o que nos importa não será avaliar a dimensão do envolvimento das gentes do Algarve na navegação e no trato indiano[1], mas sim contribuir para a discussão do problema da natural cumplicidade e complementaridade entre o Algarve e a Andaluzia no contexto da Carreira da India. Se a cumplicidade se manifestava claramente no contrabando na costa algarvia, sobretudo no complexo Sagres – Lagos, Vila Nova de Portimão e Tavira[2], a complementaridade evidencia-se não só na contratação de marinheiros, pilotos e mestres de navios do Algarve, como pela sua participação espontânea e à margem do controlo da Casa da Contratação, via Canárias e Brasil ou ao abrigo dos *asientos* de negros.

Em coerência com o tema proposto, analisámos processos relativos a naturais de Vila Nova de Portimão e Tavira, defuntos a bordo ou nas Índias, no marco temporal da União Ibérica. Alguns deles estabeleceram-se em Triana, casaram e adquiriram bens de raiz, outros deixaram as mulheres na terra, em geral, grávidas. Esta diversidade de situações possibilita uma reflexão sobre as estratégias de integração, em resposta às exigências legais, sobre os laços com a família ausente e a memória da terra. Contudo, limitar-nos-emos, por agora, ao estudo de casos que justificam o título deste texto.

Os *autos de bienes de difuntos* constituem as fontes mais ricas para uma reconstituição da estrutura familiar, do percurso de vida, das teias relacionais, dos laços de solidariedade, da cultura material, das crenças e devoções. No caso dos processos contenciosos de restituição de bens, acresce informação sobre a tramitação judicial e administrativa e a cooperação institucional entre as autoridades no Algarve e na Andaluzia[3].

1. Este tema tem sido estudado por numerosos autores, em particular por António Dominguez Ortiz, Enriqueta Vila Vilar, Pierre e Huguette Chaunu, Fernando Serrano Mangas e, mais recentemente, Manuel Fernández Chaves (2012), Ignacio González Espinosa (2015), José Manuel Díaz Blanco, María José Rodríguez Trejo, António García-Baquero González, Auke Jacobs (2012), entre outros.
2. Este tema foi recentemente (Maio 2017) apresentado por mim no *Congresso internacional Debates sobre la Corrupción en el Mundo Ibérico, siglos XVI-XVIII*, promovido pela Universidade Complutense de Madrid (org. Pilar Ponce Leiva e Francisco Andújar Castillo) com a comunicação "As Arribadas como estratégia de fuga: Algarve, Açores, Antilhas" *Debates sobre la corrupción en el mundo ibérico, siglos XVI-XVII*. Coord. Francisco Andújar Castillo y Pilar Ponce Leiva. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2018, 551-156. http://www.cervantesvirtual.com/obra/debates-sobre-la-corrupcion-en-el-mundo-iberico-siglos-xvi-xvii-928763/.
3. Estas fontes foram amplamente usadas em Mateus Ventura, Maria da Graça A. *Os Portugueses no Peru ao tempo da União Ibérica: mobilidade, cumplicidades e vivências*, 2 vols, Lisboa, Imprensa Nacional, 2005, passim. Ver também González Cruz, David. "La carrera de Indias en la documentación testamentaria. Huelva y América en los

É, sobretudo, com base nestes fundos documentais que se encontram no Archivo General de Indias, que construímos o nosso discurso.

"Cruzar la raya"

O Algarve estava fisicamente separado da Andaluzia pelo rio Guadiana, mas unido por um mar comum que não constituía uma fronteira linear, ao contrário, apresentava-se como um espaço de difícil controlo. Considerando o significado polissémico de fronteira[4], no espaço, no tempo e no seu contexto socioeconómico, nem o Guadiana nem o mar fronteiro, *a priori*, uma das fronteiras externas do reino de Castela, impediam que produtos e pessoas circulassem em ambos os sentidos, alheios a configurações políticas definidas por tratados. Embora as fronteiras se possam diluir num contexto de cumplicidade inter-regional, podem também reforçar a identidade de uma comunidade face a outras limítrofes. No caso do Algarve, no contexto da expansão portuguesa no Norte de África, no século XV, e da Carreira da India, primeiro ao longo do século XVI, depois, durante a União Ibérica, é notória a permeabilidade da fronteira, resultante da mobilidade partilhada por algarvios e andaluzes.

Se no espaço imperial hispânico, as fronteiras correspondiam, em geral, a distintas realidades linguísticas, culturais e religiosas, no espaço ibérico, considerando os reinos de Portugal e Castela, tal não acontecia. Trata-se do mesmo contexto cultural, de usos e costumes idênticos e de práticas transfronteiriças que dificultavam a imposição da fronteira como barreira.

Ao longo da primeira metade do século XVI, a constante participação de portugueses nas expedições de descobrimento e conquista[5], promovidas pelo reino vizinho, indicia um diálogo muito estreito através do mar. A independência política e a rivalidade económica entre os Estados ibéricos não impedia que as populações fronteiriças, animadas por laços comerciais, por vezes clandestinos, e pela comunhão de ideais e ambições, se envolvessem nos mesmos projetos. Desta cumplicidade

siglos XVII y XVIII", António Eiras Roel (ed.), *La emigración española a Ultramar, 1492-1914*, Madrid, Tabapress, 1991, pp. 227-244.

4. A respeito da questão das fronteiras do Império Espanhol, quer na Europa, quer na América, ver Mantecón Movellán, Tomás A., Trechuelo García, Susana. "La(s) frontera(s) exteriores e interiores de la Monarquía Hispánica: perspectivas historiográficas", *Historia Crítica*, 59, Enero - marzo, 2016, pp 19-39. Sob o ponto de vista teórico, as reflexões dos autores, sobretudo sobre as fronteiras externas, são pertinentes para este estudo.
5. Ventura, Maria da Graça A. Mateus. *Portugueses no descobrimento e conquista da Hispano-América: viagens e expedições (1492-1557)*, Lisboa, Edições Colibri / ICIA, 1999.



Fig. 1. Vila Nova de Portimão, 1617.
Fonte: Alexandre Massaii, Descrição e plantas da costa, dos castelos e fortalezas, desde o Reino do Algarve até Cascais, da Ilha Terceira, da praça de Mazagão, da Ilha de Santa Helena, da fortaleza da Ponta do Palmar na entrada do Rio de Goa, da cidade de Argel e de Larache. Portugal, Torre do Tombo, Casa de Cadaval, 29 (PT/TT/CCV/29), f. 36-39. Disponível em http://digitarq.arquivos.pt/details?id=3908671

resultou a dificuldade em impor uma consciência política de pertença a um território já que os povos encontravam mais afinidades na vizinhança, ainda que do outro lado da fronteira, do que com os falantes da mesma língua ou sujeitos à mesma lei, mas moradores em terras distantes. Se a União Ibérica foi facilitada por esta interação entre comunidades de fronteira não impediu que surgissem conflitos e disputas que culminaram com a rutura de 1640. Contudo, esses conflitos não foram motivados pelas comunidades, mas por uma gestão política arbitrária, apoiada em elites com interesses divergentes, que foi incapaz de reconhecer e valorizar uma vivência coletiva.

A flexibilização conjuntural da fronteira dependia das necessidades da Monarquia Hispânica, oscilando entre proibições / restrições e criação de oportunidades de negócio aos vassalos da Coroa e a estrangeiros, entre os quais se incluíam os Portugueses.

A dificuldade em impedir o contrabando prova a ineficácia do controlo do perímetro marítimo como fronteira, em particular no Algarve, do Cabo de S. Vicente a Tavira, espaço de navegação obrigatória para

as frotas das Índias. Legal ou ilegalmente, a gente do mar do Algarve participava ativamente nesta rota fornecendo barcos, apetrechos e mão-de-obra qualificada ou abrigo para as armadas da Guarda no porto de Vila Nova de Portimão, contribuindo para uma inevitável interdependência económica e estratégica.

Cruzar la raya, expressão da época que se referia aos portugueses que passavam ao reino vizinho[6], tornou-se um fenómeno cada vez mais frequente que, em geral, implicava dissimulação devido ao estatuto de estrangeiros para lá da raia e à persistência legislativa, pouco eficaz, aliás, na exclusão dos lusitanos das rotas indianas.

A dissimulação podia conseguir-se, desde logo, pela castelhanização do nome. Os nomes próprios eram idênticos em Espanha e em Portugal, bastava usar a grafia e a fonética castelhana para camuflar a origem. No que respeita aos apelidos, nas camadas populares, em geral usava-se apenas um e nem sempre coincidia com o dos progenitores. A fixação do apelido foi imposta pela Igreja, após o Concílio de Trento, e foi-se generalizando em todas as camadas sociais[7]. Contudo, continuou a reinar um certo caos, uma vez que irmãos adotavam, muitas vezes, apelidos distintos. A adoção de um segundo apelido obedecia, popularmente, a critérios toponímicos ou profissionais. Este critério contribui para o esclarecimento das origens do individuo quando não há uma clara assunção da naturalidade ou da atividade. A dissimulação era ainda facilitada pela homonímia o que exaspera os historiadores e induz em erro os mais incautos. Daí a dificuldade em quantificar, com exatidão, o número de viageiros e mareantes que cruzaram o Atlântico, através de Sevilha ou do litoral algarvio.

A fixação duradoura dos algarvios em Sevilha, sobretudo em Triana, na paróquia de Santa Ana, levanta o problema da naturalidade. Se, em geral, o seu envolvimento nas atividades de navegação lhes estava interdito, tornava-se necessário invocar ou obter o estatuto de natural do reino de Castela sempre que eram alvo da atenção das autoridades por alguma suspeita de participação fraudulenta ou quando solicitavam

6. Rodríguez Trejo, María José. "Acerca de los pasos por donde pasan de Portugal a Castilla: La lucha frente al contrabando a mediados del siglo XVII", *Comercio y cultura en la Edad Moderna: Actas de la III reunión científica de la fundación española de História Moderna*, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, 2015, pp. 791-793.

7. Herzog, Tamar. "Nombres y apelidos: ó cómo se llamaban las personas en Castilla e Hispanoamérica durante la época Moderna", *Anuario de Historia de América Latina*, Banal 44, Bohlau Verlag, 2007, p.8.

licença para navegar ou contratar nas Índias[8]. As implicações do estatuto de natural ou de estrangeiro eram decisivas para os emigrantes portugueses. Estes, conforme a situação, afirmavam-se estrangeiros para se eximirem a determinados impostos, ou naturais para beneficiar da liberdade de circulação no espaço andaluz-americano.

A possibilidade de naturalização facilitou a fixação legal desta comunidade em Sevilha - elo de ligação fundamental com o tráfico indiano e a navegação. Durante o século XVI as regras foram muito apertadas e os portugueses, tal como outros estrangeiros, recorreram a diferentes estratégias para se inserirem no lucrativo comércio transatlântico centralizado em Sevilha, gerido pela Casa da Contratação das Indias: dissimulação, associação a testas de ferro espanhóis ou casamento com mulheres naturais. Progressivamente, tornaram-se indispensáveis e a legislação cada vez mais permissiva facilitou aquilo a que Vitorino Magalhães Godinho designou de "enxurrada", de finais do século XVI às primeiras décadas do século XVII.

Durante a União Ibérica, os portugueses mantiveram o seu estatuto de estrangeiros e os requisitos para naturalização fixados por Filipe II, em cédula de 1561[9], ratificada por decreto de 21-02-1562 (residir no reino ou nas Indias durante dez anos, com casa, bens e casados com mulheres naturais)[10], foram agravados por Filipe III em consequência das queixas apresentadas pelo prior e cônsules da Universidade de Carregadores, em 1592, alegando o perigo de os estrangeiros naturalizados monopolizarem o comércio indiano[11]. Na cédula de 10-02-1608 estabelecem-se novas condições: vinte anos contínuos de residência, dez dos quais com casa; tratar e contratar com capitais próprios; possuir bens de raiz e matrimónio com mulheres naturais ou filhas de estrangeiros

8. Herzog, Tamar. "Naturales y extranjeros: sobre la construcción de categorías en el mundo hispánico", *Cuadernos de Historia Moderna*, X, 2011, p. 23: *"Dado que uno vindicaba su condición de natural o extranjero sólo cuando unos intereses concretos lo justificaban, el ser de una calidad u otra sólo se cristalizaba en momentos de crisis (en los que se pretendía cambiar el status quo) o competición (en los que hubo oposición). En las demás circunstancias, nadie inquiría sobre quiénes eran sus prójimos ni a nadie le importaba qué y quién pretendían ser"*.
9. García-Baquero González, António. "Los extranjeros en el tráfico con Indias: entre el rechazo legal y la tolerancia funcional", M. B. Villar García y P. Pezzi Cristóbal (dir.), *Los Extranjeros en la España Moderna: Actas del I Coloquio Internacional*, Tomo I, Málaga, Portadilla, 2003, p. 87.
10. Veitia Linage, Joseph de. *Norte de la Contratación de las Indias Occidentales*. Buenos Aires, Comisión Argentina de Fomento Interamericano, 1945 (1ª ed., Sevilla, 1672.), Lib. I, cap. XXXI.
11. García-Baquero González, António. "Los extranjeros en el tráfico con Indias… ", ob. cit., p. 88.

nascidas no reino; obrigatoriedade de fazer prova documental da situação, incluindo inventário de bens[12]. Dez anos mais tarde, Filipe III, por cédula de 11-10-1618, fixa em 4.000 ducados o valor mínimo para os bens de raiz, provados por escritura (herança, doação, compra ou título oneroso, rendas ou permutas perpétuas)[13]. Em 1620 é evidente uma flexibilização quando se aceita a atribuição do estatuto de natural aos nascidos no reino de pais estrangeiros e que se recomenda moderação contra os estrangeiros que tivessem licenças litigadas para contratar[14]. Com Filipe IV, logo a partir de 1621, continua a liberalização na concessão de cartas de naturalidade não só aos que cumpriam os requisitos estipulados pela legislação anterior, como a outros recém-chegados, em troca de donativos, contribuições ou asientos, o que suscitou queixas estridentes por parte do Consulado sevilhano[15].

Na década de 1630, os portugueses constituíam já a nação predominante nas nóminas[16] de mercadores estrangeiros cujo objetivo era introduzir-se no negócio e trato das Indias e no seu abastecimento exterior a partir das rotas que ligavam Sevilha a Lisboa, a Itália e ao Norte da Europa[17].

12. León Pinelo, Antonio de. *Recopilación de las Leyes de los Reynos de las Indias. Mandadas imprimir y publicar por la Majestad Católica del Rey Don Carlos II*. Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1973, T. I, Lib. III, Tit. XIII. Na verdade, fora Fernando, o Católico, o primeiro monarca a estabelecer as condições naturalização, em 08-02-1505: os estrangeiros que *"en la cibdad de Sevilla e Cádiz o Xerez tienen bienes rayzes y son casados por espacio de quince o veinte años e tienen su asyento hecho en estos Reynos, estos tales bien se pueden haver por naturales"* (García-Baquero González, António. "Los extranjeros en el tráfico con Indias: entre el rechazo legal y la tolerancia funcional", M. B. Villar García y P. Pezzi Cristóbal (dir.), *Los Extranjeros en la España Moderna: Actas del I Coloquio Internacional*, Tomo I, Málaga, Portadilla, 2003, p. 86).
13. León Pinelo, António. *Recopilación*... ob. cit, T. I, Lib. II, Tit. XII.
14. Ibidem. Cédula de 14-08-1620.
15. Em 1631, António Nunes Gramaxo, estante em Sevilha, pagou 10.000 ducados pela carta de naturalidade, com todas as prerrogativas inerentes à liberdade de comércio, de carácter vitalício e sem qualquer possibilidade de contestação por ninguém nem sequer pelo Consulado de Sevilha (AGI, Santa Fé, 109, N. 27, fls 699-699v). Em 1613, seu tio, Jorge Fernandes Gramaxo, residente em Cartagena das Indias, pagara 3.000 ducados pela sua naturalização e licença para tratar e contratar, assinada por Filipe III, em 1614 (AGI, Santa Fé, 100, fl. 581). A informação completa sobre estes processos pode ser consultada em Maria da Graça A. Mateus Ventura, *Os Portugueses no Peru ao tempo da União Ibérica: mobilidade, cumplicidades e vivências*, 2 vols, Lisboa, INCM, 2005.
16. Sobre as nóminas de portugueses e outros estrangeiros em Sevilha, ver, além de Domínguez Ortiz (1946), Juana Gil-Bermejo (1976), Pedro Collado Villalta (1979) e Jesús Aguado de los Reyes (2005).
17. Aguado de los Reyes, Jesús. "Lisboa, Sevilla, Amberes, eje financiero y comercial en el sistema atlántico (primera mitad del siglo XVII)", Carlos Martínez Shaw e José Maria Oliva Melgar (eds), *El sistema atlántico español (siglos XVII-XIX)*, Marcial Pons Historia, 2005, pp. 101-125. Ver, sobretudo, os pontos 2 e 3.

Entre os estrangeiros, os portugueses, flamengos e genoveses constituíam as comunidades mais dinâmicas e poderosas. Segundo António Domínguez Ortiz[18], no reinado de Felipe III, entre 1600 e 1619, foram atribuídas 59 cartas de naturalidade: 21 flamengos, 17 portugueses, 5 genoveses... No reinado seguinte, correspondente ao consulado do duque de Olivares, é evidente uma maior permissividade do Estado relativamente à concessão de cartas de naturalidade e de licenças para tratar e contratar nas Índias. Cresce, naturalmente, a comunidade portuguesa em Sevilha conectada com Lisboa e a América, com destaque para Cartagena das Índias e Lima. No reinado de Felipe IV, entre 1621 e 1640, foram concedidas 160 *"cartas de naturaleza"*, das quais 59 a portugueses[19]. Neste período destaca-se o ano de 1631 com 11 naturalizações, exatamente no ano em que António Nunes Gramaxo e seu sobrinho Luís Fernandes Soares obtiveram as suas.

A partir da década de trinta de Seiscentos, tanto o Consulado de Sevilha como o Conselho das Índias manifestaram uma crescente relutância na concessão de cartas de naturalidade já que esta prática eliminava intermediários no comércio com as Índias e afetava os interesses dos verdadeiros naturais.

No que respeita à reivindicação de naturalidade, segundo Dominguez Ortiz, até 1640, *"os portugueses que não queriam ser confundidos com os castelhanos, aceitavam a designação de espanhóis, entendendo Espanha como uma unidade geográfico-cultural que incluía fortes diversida-*

18. Domínguez Ortiz, António. *Los extranjeros en la vida española durante el siglo XVII y otros artículos*. Sevilla, Diputación de Sevilla, 1996, Apéndice I, pp. 137-164. Sobre as naturalizações de portugueses, ver também o estudo de José Manuel Díaz Blanco, "La corona y los cargadores a Indias portugueses de Sevilla (1583-1645)", Felipe Lorenzana de la Puente et al (coord.), *Iberismo. Las Relaciones entre España y Portugal: y otros estudios sobre Extremadura*, Llerena, Sociedad Extremeña de Historia, 2008, pp. 91-104. Para uma clara visualização do peso da comunidade portuguesa em Sevilha ver o gráfico 1: Naturalisations en Andalousie Occidentale entre 1580 et 1650 em Eberhard Crailsheim, "Les marchands français à Séville (1580-1650): les examples de Pedro de la Farxa, Lanfran David et Pedro de Alogue", Guy Saupin y Jean Philippe Priotti (ed.), *Le commerce atlantique franco-espagnol: acteurs, négoces et ports (XVIe - XVIIIe siècle)*, Rennes, Presses Universitaires, 2008, p. 237.
19. Em 1640, perante o sucesso da rebelião de Portugal, foram proibidas novos processos de naturalização ou de residência de novos portugueses. Contudo, os que já se encontravam em Espanha não foram importunados, apesar do incidente de tentativa de sequestro dos bens consignados a portugueses na frota de 1641. Mais uma vez a proibição foi temporária, embora desmotivadora. Alguns mercadores enraizados no comércio indiano renovaram a sua naturalidade: Rui Dias Angel (1641), Bento de Mesquita, Enrique de Andrade e António Mendes Chilhão (1643). Ver Díaz Blanco, José María, "La corona y los cargadores...", op. cit, p. 104.

des internas"[20]. É neste sentido que o argumento *"No somos portugueses, sino del Algarve"* pode ser interpretado, estabelecendo uma analogia com a tese do presbítero jesuíta Lourenço de Mendonça que, do Potosí, enviou em 1630, uma *Suplicación en defensa de los Portugueses* a Filipe IV, para conhecimento ao Conselho das Indias e ao Conselho de Portugal, em cujo argumento se pode ler[21]:

> *"Que siendo Portugal parte de la Espana, y los Portugueses tan naturales, y tan verdaderos Espanoles y tan naturales y leales vassalos de Su Magestad no los deven en el Perú y mas partes de las Indias Occidentales los juezes executores, interpretar, ny incluir en la cedula Real de los estrangeros sospechosos y retirados de los puertos de mar, haziendolos componer y pagar la estada en la tierra de Su Rey y señor natural, y la sospecha que no tienen: No siendo nombrados en la dicha Real cédula : Ni haciéndose esto en el Perú, y más partes de las Indias a ninguno de las otras naciones, Reynos, y Coronas de dentro de España que tambien no son Castellanos, como son Catalanes, Nauarros, Valencianos, Aragoneses y otros, sino solo a los Portugueses."*

Lourenço de Mendonça assume que Espanha é uma entidade composta da qual faz parte Portugal, tal como Castela, Catalunha, Navarra, Valência e Aragão, e que sendo os portugueses vassalos leais e tão naturais como os restantes espanhóis não devem ser discriminados. Está implícito o conhecimento do autor relativamente à situação criada por cédulas emitidas anteriormente (13-01-1596)[22], em 1598, 1606, 1615 e a de 1619 que, ao mesmo tempo que determinavam que os compostos legitimamente não se incluíssem na proibição de estrangeiros, proibia os estrangeiros de permanecer nos portos e compelia as autoridades a enviá-los terra adentro[23]. Na essência, esta súplica de Lourenço de

20. Domínguez Ortiz, António. *Los extranjeros en la vida española...*, ob. cit., cap. VI, pp. 89 – 90.

21. *Suplicación a Su Magestad Catolica del Rey nuestro señor, que Dios guarde. Ante sus Reales Consejos de Portugal y de las Indias, en defensa de los Portugueses. Por el doctor Lorenço de Mendoça, Presbítero, natural de la villa de Cesimbra, Arçobispado de Lisboa, y Maestrazgo de Santiago en el Reyno de Portugal, y Comissario del Santo Oficio en la villa Imperial de Potosí por la Suprema y general Inquisición*. Impressa en Madrid, Año MDCXXX, Argumento.

22. Veitia Linage, *Norte de la Contratación...*, ob. cit, Lib. I, Cap. XXXI: segundo esta cédula, os estrangeiros podiam ser admitidos a composição nas Indias desde que tivesses passado sem licença. Contudo, apenas estavam autorizados a tratar e a contratar nas Indias e não entre estas e Espanha ou entre o Peru e Nova Espanha.

23. León Pinelo, António. *Recopilación...* ob. cit, T. I, Lib. II, Tit. XII.

Mendonça manifesta a sua adesão à União Ibérica, claramente expressa nas palavras finais[24]:

> *"(...) la union de los Reynos y Monarquia de V. Magestad que principalmente depende destas tres Coronas de Castilla, Portugal y Aragón unidas y hermanadas, que son la cuerda de tres hilos, que dize el Espiritu Santo, que teniendo juntos y bien unidos es dificultosa de romper."*

No entanto, o presbítero jesuíta manifesta incongruência na alegação em defesa da igualdade dos portugueses face aos castelhanos ao reivindicar apenas a equidade para os portugueses já estabelecidos nas Indias[25]:

> *"No se trata, ni pide aquí para los Portugueses passage, ni oficios para las Indias Ocidentales y Peru sino solamente que los que allá huviere no sean compuestos, como no lo son los Castellanos, y mas españoles en la India y Brasil, y mas partes de la conquista de Portugal, pues la igualdad de la justicia y razón asi lo pide."*

De facto, tal havia sido previsto na cédula de 1621.

A ineficácia da legislação proibitiva e os prejuízos que o seu cumprimento causaria ao Erário público, levaram a uma certa tolerância na aplicação das leis e à criação de um imposto a pagar pelos estrangeiros residentes nas Índias – a composição. Para estarem sujeitos à composição era necessário que os estrangeiros reunissem certos requisitos, entre os quais terem residência durante algum tempo nas Índias e aí ter contraído matrimónio.

As sucessivas proibições provam que a interferência dos portugueses, quer na colonização quer no comércio, era muito forte. Como resposta a estas restrições, muitos portugueses escondiam a sua nacionalidade, o que não era difícil dada a homonímia, como vimos. Sempre com o comércio como pano de fundo, os portugueses foram ocupando pontos nevrálgicos do império indiano. Esta presença cresceu significativamente com o incremento do tráfico negreiro. Não só acorriam os protagonistas diretos deste trato, com o beneplácito ou passividade das autoridades locais e da população em geral, como também os tripulantes dos navios, boticários, médicos e outros aventureiros. A sua versatilidade

24. *Suplicación a Su Magestad Catolica...*, ob. cit, fl. 57v.
25. Ibidem, Argumento.



Fig. 2. Pintura maneirista, de finais do séc. XVI, parte do retábulo da capela-mor da igreja de S. Sebastião de Lagos. De oficina regional, esta representação de S. Vicente apresenta um interessante fundo marítimo, com diversos tipos de embarcações de uso no Algarve, nomeadamente naus, barcas, caravelas e galés*. (Foto: Carlos Osório, 2018)

* Vítor Serrão publicou uma reprodução e uma análise preliminar desta tábua em "A imagem do mar e da capital do Império no século XVI: um novo testemunho iconográfico da Lisboa das Descobertas", Ventura, Maria da Graça A. Mateus (coord.), *As rotas oceânicas (séculos XV-XVII)*, Lisboa, Edições Colibri /ICIA, 1999, p.176.

e audácia permitia-lhes adentrarem-se nas Indias e, dissimulada ou legalmente, exercer ofícios variados.

"Sevilla, la puerta de Indias"

Cabeça do império americano, Sevilha tornou-se uma cidade cosmopolita que cresceu exponencialmente ao longo do século XVI (passou de 50.000 habitantes em 1534, para 120.519 em 1588)[26]. A Andaluzia era uma es-

26. Domínguez Ortiz, *Los extranjeros en la vida española…* ob. cit, cap. IV, p. 247.

pécie de irmã rica do Algarve. Apesar da afirmação clara e reiterada por parte do Conselho de Indias do exclusivo colonial, a carência de navios e de gente do mar impunha alguma flexibilidade na relação com os algarvios. Ora, o Algarve litoral, sobretudo Tavira, Portimão e Lagos[27], fervilhava de marinheiros, mestres e pilotos ansiosos por participar no festim.

Vejamos como as medidas legislativas refletiram a tensão entre o desiderato de manter o exclusivo do comércio e da navegação nas mãos dos espanhóis e a crescente carência de navios e de gente do mar. Os algarvios preferiam vender os seus navios na Andaluzia onde o preço mais que duplicava, embora tal não fosse considerado lícito pelas autoridades portuguesas. A Casa da Contratação, com o apoio do Consulado de Mercadores de Sevilha, por várias vezes encomendou navios em Portimão, Lagos e Tavira, sendo opinião comum que o Algarve era o maior viveiro mundial de caravelas[28], tipo de barco usado como navio de aviso quando se instituiu o regime de frotas. Segundo Aguado de los Reyes, entre 1516 e 1574, entre quarenta e quatro navios vendidos em Sevilha, a frota maior era de origem portuguesa, dos quais três de Tavira e um de Portimão[29].

Ao longo do século XVI, no que respeita à legislação sobre a participação de mareantes portugueses, evidenciou-se uma progressiva flexibilização face à inevitabilidade de admitir estrangeiros na carreira da India. Se em 1515, D. Fernando proibiu a admissão de pilotos portugueses e o seu sucessor estendeu essa proibição a mestres e marinheiros nas cédulas de 1534 e de 1538, a partir de 1540[30] intensificaram-se as cedências perante a escassez de gente do mar experimentada. Em 1547, Carlos V autorizou o piloto-mor da Casa da Contratação a examinar portugueses candidatos a mestres ou pilotos, mediante provas documentais da sua naturalidade e da satisfação dos requisitos dos naturais (dez anos de residência no reino e casados com mulheres naturais). Em 1554 o mesmo monarca proibiu que os navios levassem contramestres estrangeiros, mas admitia que pudessem contratar até seis marinheiros estrangeiros.

27. *"Lagos, avec son courrier, ses caravelles, constitue la base avancée du système"* de defesa da chamado Atlântico andaluz. Chaunu, Pierre et Huguette. *Séville et l'Atlantique (1504-1650): deuxième partie: partie interprétative*, tomo VIII 1, Les structures: structures géographiques, Paris, SEVPEN, 1959, p. 337.
28. Chaunu, Pierre et Huguette. *Séville et l'Atlantique*... ob. cit, p. 220.
29. Aguado de los Reyes, Jesús. "Lisboa, Sevilla, Amberes, eje financiero y comercial en el sistema atlántico...", op. cit, p. 134. Não só o Algarve vendia navios a Sevilha, também os portos do Norte de Portugal (Aveiro, Vila do Conde e Viana) mantinham uma participação ativa neste domínio.
30. Admite-se a possibilidade de mestres e marinheiros estrangeiros, incluindo portugueses, passarem às Indias com mandato real.

As restrições não impediram a participação dos portugueses e dos algarvios, gerando situações de flagrante ilegalidade: os homens do mar a bordo dos navios, se legais, eram obrigados a regressar no mesmo navio ou ficar disponíveis, nos portos de destino, para serem recrutados de novo e regressar a Sevilha, mas tal não acontecia; os tripulantes dos navios negreiros não tinham autorização para se fixar nas Índias, sendo obrigados a regressar, mas alegavam múltiplas razões para não o fazer. Assim, muitos ficaram por lá e só foram identificados quando, já defuntos, a sua herança foi remetida para Sevilha para ser entregue aos herdeiros no Algarve dando lugar a longos processos de restituição por os defuntos serem considerados ilegais, mesmo sendo do Algarve.

Apesar das leis restritivas, Castela teve de recorrer a mareantes estrangeiros, estando os algarvios em excelentes condições para responder à procura pois além da sua experiência, contavam com laços de parentesco e uma clara cumplicidade com os andaluzes. Entre 1568 e 1600 a Casa da Contração das Índias examinou e admitiu pelo menos onze pilotos naturais de Tavira, quatro de Lagos e um de Faro.

A partir de 1576, nota-se uma flexibilização das restrições. Em 1576 autoriza-se o exame de pilotos[31] e mestres estrangeiros desde que fossem casados no reino e aí tivessem morada ou, sendo solteiros, provassem a vizindade necessária para poder tratar e contratar nas Índias. Foi o caso de Pedro Dias, natural de Lagos, que, em 1580, solicitou o cargo de piloto-mor da Carreira da India, em reconhecimento pelos serviços prestados na armada de Juan Ortiz de Zárate, governador e capitão general das províncias do Rio da Plata e Estreito de Magalhães e na viagem ao Chile com Alonso de Sotomayor[32]. Segundo declaração do próprio, havia mais de trinta e quatro anos que servia Sua Majestade *"con su hacienda, navios y persona en muchas jornadas"* quer na Florida quer no Rio da Prata[33]. O governador Juan Ortiz de Zarate confirmou a

31. Sobre os procedimentos do exame de pilotos, ver Navarro García, Luis, "La gente de Mar en Sevilla en el siglo XVI", *Revista de Historia de América*, nº 67/68, 1969, pp. 11-20.
32. "Pedro Díaz: merced de piloto mayor de la Carrera de Indias". *AGI*, Patronato, 262, R. 10.
33. Assim sendo, teria sido companheiro dos seus compatriotas Gonçalo da Costa, capitão, e Jácome Luís, nomeado piloto do Rio da Prata em 1545 (AGI, Contratación, 578, L.1, f. 78v-79). Quando Pedro Dias solicitou o cargo de piloto-mor, referiu que Jácome e Gonçalo já haviam falecido e reclamou o mesmo salário que era de 36.000 mrs anuais. A presença de algarvios, sobretudo de Tavira e de Vila Nova de Portimão nas diferentes expedições foi uma constante na 1ª metade do século XVI, sobretudo à região platina: com Sebastião Caboto, em 1527, foi um marinheiro do Algarve e

competência do piloto algarvio e prometeu, por escrito, solicitar ao rei a sua nomeação como piloto-mor e ainda beneficiá-lo com *"encomiendas y repartimientos de indios, solares, heredamientos y tierras segun y de la manera que se dieren a todos los demás conquistadores e pobladores"*, se ele pretendesse permanecer e residir na terra[34].

Na década de 80, perante a insuficiência de pilotos, baixou o nível de exigência do exame que dantes exigia conhecimentos de astronomia e cosmografia. Os pilotos podiam ser contratados por uma viagem, recebendo, em média 1.000 ducados. Nem todos eram examinados, perante o desequilíbrio entre a oferta e a procura e a obrigatoriedade de cada navio levar dois pilotos, muitos mestres ou donos de navios faziam pregões sem sucesso.

A cédula de 1589 admitia que, em caso de necessidade, se contratassem para serviço nas frotas marinheiros estrangeiros, desde que não fossem ingleses. Perante a carência de marinheiros e mestres práticos, uma cédula de 1595 autorizou a contratação de estrangeiros, exceto franceses e ingleses ou rebeldes. Justificando claramente o contexto, Filipe III emitiu uma cédula em 1616 que autorizava expressamente que nas armadas e frotas se pudessem admitir marinheiros do Levante espanhol e algarvios:

> *"Por la gran falta de marineros para el despacho de las armadas y flotas de las Indias dispensamos con los levantiscos y algarabíos para que puedan ser admitidos con moderación y en las ocasiones que pareciere a los nuestros presidente y jueces oficiales de la Casa de Sevilla y en caso que no se hallen marineros naturales, porque habiéndolos en número necesario es justo que sean preferidos previniendo no solo que los que no lo fueren no queden en las Indias por cautelando y proveyendo que en todo caso vuelvan en las mismas armadas o flotas en que fueren."*[35]

---

um soldado de Faro; Pedro de Mendonza, em 1535, levou um piloto e um marinheiro de Tavira; com Cabeza de Vaca, em 1542, foi um marinheiro de Vila Nova, um contramestre, um marinheiro e um soldado de Tavira. Para o México, na expedição de Fernando Cortez (1519) participaram um marinheiro e três soldados de Vila Nova, um soldado de Lagos e outro do "Algarve". A este respeito, ver os quadros referentes às diferentes expedições e quadro geral de viageiros in Ventura, Maria da Graça A. Mateus, *Portugueses no descobrimento*... passim.

34. AGI, Patronato, 262, R. 10. Também outro natural de Lagos, João Peres Preto, vizinho de Triana e casado com Francisca Gutiérrez, natural, em 1595 requereu o exame de piloto Nova Espanha, Santo Domingo e Havana (AGI, Contratación, 53A, N.20).
35. León Pinelo, *Recopilación de leyes*... ob. cit, T. I, Lib. III, Tit XIII.

Esta cédula evidencia claramente o seguinte: o ritmo e a dimensão das frotas exigia mais mão-de-obra experiente; os algarvios eram reputados como bons marinheiros, mas, na qualidade de estrangeiros, à luz da legislação anterior, não poderiam permanecer nas Índias. No entanto, a cédula de 1621 foi mais longe e admitiu que estes e os oficiais mecânicos não fossem expulsos:

> *"Declaramos que la expulsión de los extranjeros que residen en las nuestras Indias, que por tantas leyes estar dispuesto se haga, no se entienda en cuanto a los marineros y demás personas que sirvieren oficios mecánicos tales a la Republica por las razones que ay para esto, y que la principal prohibición comprende a los tratantes de los que viven de vecindad en pueblos particulares especialmente en los marítimos y los que tuvieren el gobierno gobernarán esto de manera que los donde cesa la razón no padezcan, pues la principal causa consiste en purgar la republica de personas de este género y conservar las que fueren útiles y necesarias."*[36]

Esta lei de Filipe III viria a ser usada como argumento para a defesa dos herdeiros de numerosos algarvios quando foram confrontados com a acusação de ilegalidade e consequente confisco da herança para o Real Fisco pela Casa da Contratação. Lourenço de Mendonça na *Supplicación en defensa de los portugueses*, escrita nove anos depois, concorda com esta tolerância relativamente aos portugueses já estabelecidos nas Índias, desde que não fosse extensiva a futuros emigrantes...[37].

Como já foi referido, muitos algarvios não se consideravam estrangeiros nas Índias de Castela, embora os espanhóis os tivessem por tal. Os que usavam este argumento pretendiam escapar a qualquer acusação de transgressão, muitas vezes, com sucesso. Tal aconteceu com o afamado negreiro portimonense, o capitão Jorge Fernandes Gramaxo, em Cartagena das Indias, em 1611. Perante a acusação de ser estrangeiro e de tratar e contratar sem licença, o seu defensor respondeu usando argumentação idêntica a Lourenço de Mendonça:

> *"... per que siendo como es portugués nunca se tuvo por extranjero mayormente siendo natural del Algarve cuyo reino fue siempre de la corona de Castilla y en consideración de ello en la Casa de la Contratación de Sevilla dejan pasar en las flotas y armadas a todos los naturales de aquel reino sin preceder para ello otra licencia..."*[38]

36. Ibídem, T. I, Lib. II, Tit. XII.
37. *Suplicación a Su Magestad Catolica*... Argumento.
38. AGI, Escribania, 589B – "Testimonio del pleito contra el capitán Jorge Fernández Gramaxo portugués sobre haber tratado y contratado ilegalmente", Cartagena, 1611,

Também os herdeiros de António da Veiga e de Diogo de Beça, como veremos mais adiante, usaram deste argumento.

De facto, como vimos, quando se estabeleceu o regime de frotas (1561-1566) e de navegação em conserva, a admissão de marinheiros do Algarve tornou-se mais frequente e incontornável face à necessidade de mais navios e gente do mar. Luís Navarro García, na lista de pilotos examinados entre 1583 e 1600, identifica 25, dos quais 11 eram naturais de Tavira. Só no ano de 1583 foram examinados 7 dos quais 4 do Algarve[39]. Quanto ao número total de pilotos, mestres, contramestres, grumetes, calafates, marinheiros, é muito difícil estabelecer valores credíveis, não só porque havia muita navegação fora de registo, como muitos "marineros de las Indias" não declaravam a sua naturalidade.

Quanto às estratégias de integração por parte da gente do mar, o casamento com mulher natural da Andaluzia não era frequente, optando por levar a família para se estabelecer em Triana, no caso de uma emigração estrutural, ou, no caso dos emigrantes temporários, os pais e as esposas permaneciam na sua terra natal. Ignacio González Espinosa consultou o Archivo general del Arzobispado de Sevilla e concluiu que, entre 1600 e 1615, dos 4.250 expedientes matrimoniais, 401 mencionam pelo menos um cônjuge português, o que corresponde a 9,43%, situando-se o Algarve em 3º lugar (39 casos), no que respeita à procedência, a seguir à diocese de Braga e de Lisboa. Já no caso das mulheres (122 casos), as algarvias ocupam o 2º lugar (20), a seguir a Lisboa[40].

Quién no se embarca, no se marea

Este ditado popular traduz a ideia de que *"quem tem medo fica em terra"*, ou seja, embora navegar fosse um risco, era sobretudo uma oportunidade. Muitos mareantes morreram no mar, enfermos, vítimas de naufrágios[41]

fl. 23.

39. Navarro García, Luis, "La gente de mar…", ob. cit, pp. 20-40.

40. González Espinosa, Ignacio. "Pautas de movilidad de las familias portuguesas a Sevilla (1600-1615)", Máximo García Fernández (Ed.), *Familia, cultura material y formas de poder en la España moderna: III Encuentro de Jóvenes Investigadores en Historia Moderna*, Fundación Española de Historia Moderna, Madrid, 2016, pp. 135-137.

41. Por exemplo, Vicente Eanes, natural de Lagos, marinheiro na nau Concepción, mestre Brás Lourenço, na viagem de regresso de Santo Domingo a Sevilha, a 37°, morreu de *"doliente de enfermedad que Nuestro Señor le dió"*, em 1580 (AGI, Contratación, 476, N.1, R. 8). Sobre os naufrágios e a vida a bordo, ver Fray Antonio de Guevara. De muchos trabajos que se pasan en las galeras (1539), Apud Martínez, José Luis. *Viajes trasatlánticos en el siglo XVI*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999, Apéndice I, pp. 231-251, e Pérez-Mallaína Bueno, Pablo. *Naufragios en la Carrera de Indias durante los siglos XVI y XVII: El hombre frente al mar*, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, 2015.

ou afogados. São inúmeros os casos como o de Vicente Vaz, marinheiro de Lagos, que faleceu afogado no porto de Santa Marta, abintestado, em 1610[42], e do piloto lacobrigense Vicente Lourenço, defunto no mar, passando dos Rios da Guiné a Cartagena das Indias, em 1635[43].

Se muitos faleceram no mar, muitos mais, apesar das restrições, não regressaram à terra natal e fixaram-se nos portos e terra adentro. Da biografia e do percurso dos emigrantes estruturais que escaparam ao controlo das autoridades ou obtiveram autorização para aí permanecer, só tomamos conhecimento através da análise dos complexos e minuciosos autos de bens de defuntos. Os montantes da herança eram remetidos à Casa da Contratação de Sevilha o que tornava, por vezes, difícil a sua cobrança pelos inúmeros obstáculos que a Casa levantava se os defuntos não houvessem partido para as Índias com licença. O processo de restituição das heranças permite identificar moradores ou naturais das terras de origem dos defuntos e, no caso do Algarve, membros da família ou amigos relacionados com Sevilha. Ou seja, esta documentação que nos chega, por via do falecimento, é fulcral para a reconstituição de teias de cumplicidade transfronteiriça, em torno da navegação e do comércio com as Índias. Reafirma-se a ideia de que a tripulação das armadas das Índias contava com muitos algarvios e que muita gente do mar, residente ou não em Sevilha ou nas Canárias, aventurava-se mar adentro, conhecendo os riscos que corria.

A maioria dos mareantes ditava testamento antes de partir ou, estando já enfermos, ao pressentir a chegada da morte. Não foi o caso do marinheiro portimonense, António da Veiga, com alcunha de "el bacalao". Solteiro, filho de um mercador homónimo de Vila Nova de Portimão e de Catarina Afonso, mulata, teria ido de Sevilha no patacho cujo mestre era Manuel Tomé, a Angola, com registo de escravos para Nova Espanha. Segundo os procuradores de sua mãe, fugindo de inimigos, arribou a San Juan de Puerto Rico e, logo, o governador D. Felipe de Beaumont y Navarra o mandou embarcar no navio *El Espiritu Santo Nazareno*, mestre Luís Vale de Azevedo, também natural de Vila Nova, *"que salió de pelea con una armadilla que allí se hizo y estando peleando en la mar con los enemigos mataron al dicho Antonio de la Vega de un balazo"*[44], em 1619. No ano seguinte, Simão Sancado, mestre do navio *S. Francisco y Nuestra Señora del Rosário*, trouxe de Puerto Rico para a Casa da Contratação a quantia de 49.482 maravedis, correspondente ao valor dos bens do de-

42. AGI, Contratación, 291, N. 1, R. 5.
43. AGI, Contratación, 961, N. 7.
44. AGI, Contratación, 345 A, N. 10, fl. 1.

funto (descontado o frete), alegadamente resultantes da soldada e de *"sus vestidos"* e evidencia o contributo de António para o sucesso do combate: *"el qual dicho difunto murio en servicio de Su Magestad en la armada que el dicho señor gobernador ynvio a las islas de barlovento para escapar dellas los enemigos piratas como lo hizieron rindiéndole y echándole a pique la nao grande que trayan y los demás huyeron..."*[45]. A entrega da referida quantia foi testemunhada por dois mareantes portimonenses, Ascenso de Vila Nova e João Fernandes de Vila Nova[46], vizinhos de Sevilha.

Embora tivesse morrido abintestado, confirmou-se que a única herdeira legítima era sua mãe uma vez que seu pai já falecera. Os procuradores Diogo Lourenço de Paz e Estevão Gomes solicitaram a entrega do valor da herança a Catarina Afonso, *"como su madre y heredera"*. No processo de averiguações promovido pela Casa da Contratação, foram ouvidas várias testemunhas em Portimão em 1621, entre os quais um marinheiro (Gaspar Fernandes) e um mareante (Marcos de Azevedo), que declararam que "el bacalao" tinha levado dois escravos de Angola para venda e tinha fazenda em Puerto Rico, informação que foi usada pelos oficiais da Contratação como um dos pretextos para retenção da herança em Sevilha.

O fiscal da Real Audiência da Casa da Contratação acusou criminalmente os bens de António da Veiga com a seguinte argumentação[47]:

> *"Digo que estando proybido por leyes cédulas y ordenanzas reales desta casa que ningun estrangero destos reinos pueda pasar a las Indias, tratar ni contratar en ellas, sin particular sentencia de Su Magestad, el susodicho contraviniendo a las dichas leyes, cedulas y ordenanzas y en quebrantam dellas, siendo estrangero destos reynos natural del de Portugal de los tales proybidos, sin licencia de Su Magestad, orden ni registro, paso a las Indias y en especial a la isla de Puerto Rico en un navio que por Guinea cargado de esclavos fue al dicho puerto, ansimismo sin registro, en el qual el dicho Antonio de la Vega llevó mercadurías dentre ellas los dos esclavos que por sus bienes se vendieron en el dicho puerto, adonde estuvo muchos años tratando y contratando en muchos géneros de mercadurías en que adquirió y ganó mucha cantidad de hacienda y en especial los quarenta y nueve mil e quatrocentos y ochenta y dos maravedís que por sus bienes vinieron y están en esta casa, los*

45. Ibidem, fl. 54.
46. Nestes casos, como em muitos outros, o apelido é denotativo de naturalidade o que era vulgar na época e constitui, por vezes, o primeiro indício a considerar.
47. AGI, Contratación, 345 A, N. 10, fl. 57-57v.

quales an caydo en comiso y vuestra señoria lo ade declarar ansi por las causas referidas y porque el dicho António de la Vega en lo susodicho cometió grave delito digno de castigo."

Estamos perante uma argumentação muito comum nos processos de restituição dos bens de defuntos estrangeiros, incluindo os algarvios. Quanto ao primeiro argumento (ser dos proibidos), considerando a data do pleito, o fiscal foi excessivamente zeloso pois as cédulas de 1589, 1616 e 1621 haviam possibilitado a contratação de marinheiros estrangeiros, exceto rebeldes, franceses ou ingleses. O segundo argumento (não ter licença nem registo e ter vendido dois escravos) tem um peso maior, embora também este tenha sido objeto de firme contestação. Finalmente, o fiscal alega que a fortuna obtida resultou de prolongados tratos e contratos ilícitos em Puerto Rico.

Vejamos como o procurador de sua mãe, herdeira universal, contesta estes argumentos. A acusação de ser estrangeiro e, logo, dos proibidos, foi refutada nestes termos:

"Mayormente no siendo como el dicho difunto no era extranjero de estos reinos por ser natural del Algarve que por serlo Su Majestad siempre ha dado licencia para que puedan navegar a las Indias en las flotas y armadas que van de estos reinos y se examinan muchos naturales del dicho Algarve en esta Casa por pilotos y navegan a las Indias en las dichas flotas como es notorio y si fueran extranjeros no se permitiera ni diera lugar a ello."[48]

Quanto à alegação de ter viajado sem licença nem registo, Diogo Lourenço esclarece o seguinte:

"El dicho mi parte como consta de los autos deste pleito pasó a las Indias por marinero en el navio nombrado El Espiritu Santo, maestre Luis Valle que fue con registro de esclavos de Guinea a las Indias en virtud de avença que hizo con Agustin Pérez, en nombre de António Fernández a ellas y en virtud del asiento que se tomó con Su Magestad mediante lo qual puedo pasar a las dichas Indias libremente y llevar los dichos dos pieças de esclavos contenidos en la dicha acusación..."[49]

Finalmente, alegar que António da Veiga havia tratado e contratado *"es sinistro y de los autos consta lo contrario y que no tenía otro officio*

48. AGI, Contratación, 345A, N. 10, fl. 59.
49. Ibidem.

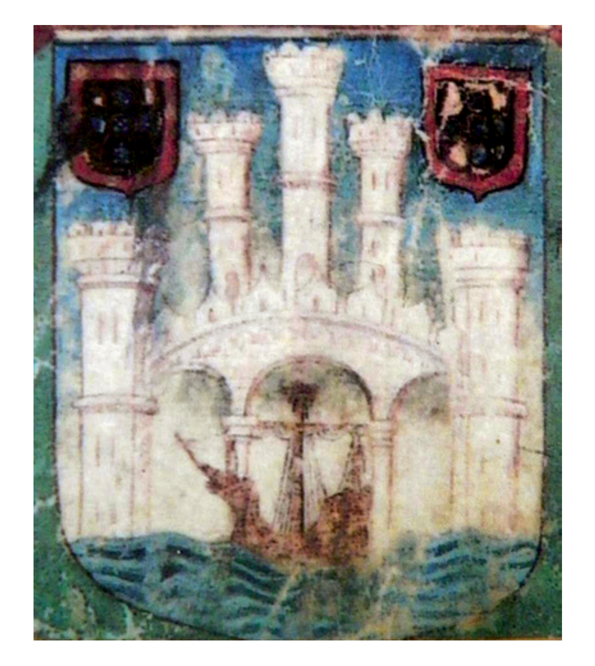


Fig. 3. Armas de Tavira, 1675. Fonte: "Tombo das armas dos reis e titulares e de todas as famílias nobres do reino de Portugal intitulado com o nome de tesouro de nobreza". Torre do Tombo, Casa Real, Cartório da Nobreza, liv. 21 (PT/TT/CR/D-A/001/21). Disponível em http://digitarq.arquivos.pt/details?id=4162408

más que marinero" de cuja soldada resultou o montante da herança. Prossegue, salientando que se *"algún delito oviera cometido, que tal no consta ni podía constar por las causas referidas, se le devia remitir y perdonar por aver muerto en servicio de Su Magestad y la dicha mi parte ser muy pobre y no tener otra cosa con que se poder sustentar porque el dicho su hijo la sustentava y alimentava de su trabajo"*[50].

Estas alegações foram convincentes pelo que o presidente e os juízes da Audiência da Contratação deliberaram entregar a Diogo Lourenço de Paz, em nome de Catarina Afonso, a quantia devida, descontadas as custas, a 28 de janeiro de 1622[51].

Além de Vila Nova de Portimão, Tavira constituiu também um núcleo de mareantes envolvidos na Carreira das Índias. Poderíamos citar Tomé Alvares de Ribera[52], carpinteiro de ribeira, casado com mulher natural de Portimão e residente em Triana com a família, incluindo seus sogros, onde tinha bens de raiz e era confrade na confraria do Santíssimo Sacramento. Defunto em Santiago de Guayaquil, em 1582, a esposa herdou os seus bens. Deixou testamento[53], tal como muitos outros, o que constitui um documento importante por nos permitir estabelecer não só o círculo de afetos, mas também uma aproximação às práticas devocionais e à vida material. Pedro Fernandes, de Tavira, casado, marinheiro na nau capitânia que tratava entre Bonanza e Honduras, morreu doente, com testamento, em Puerto de Caballos, em 1601. Parece que ia e vinha com frequência pois contratara soldo de ida e volta (468 ducados e meio). Deixou um vestido à Virgem da Luz de Tavira e mandou dizer quatro missas cantadas e seis rezadas no mosteiro de S. Francisco de Tavira[54].

Como reforço da ideia de que os algarvios não se sentiam estrangeiros na Andaluzia e nas Índias de Castela e da importância dos autos dos bens de defuntos para o estudo da relação dos ausentes com

50. Ibidem, fl. 60.
51. Ibidem, fl. 62.
52. Neste caso, o apelido é denotativo do ofício.
53. AGI, Contratación, 922, N. 12.
54. AGI, Contratación, 261, N. 7, R.2.

a terra natal e a família, centremo-nos no caso de Diogo de Beça, natural de Tavira, defunto no Peru[55].

Diogo partira de Tavira como marinheiro, mas como muitos outros, fixou-se no Peru dedicando-se ao comércio. Possuía loja na praça principal de Chachapoyas e distribuía mercadorias muito variadas na região, com uma récua de vinte e cinco mulas, aparelhadas para o transporte entre Lima, Caña, Cajamarca e Chachapoyas. Vendia mercadorias a índios e caciques, padres, capitães, bacharéis e licenciados. Tinha penhores em ouro e prata de damas ilustres. Vendia tabaco a frades mercedários, alugava ou emprestava mulas de caminho a padres. Entre os seus bens, encontra-se roupa diversa, chapéus, sapatos e borzeguins, talheres, escudelas, jarros, pratos, tesouras de barbeiro e de costura, cerdas de sapateiro, fio português, fio de pita e madeixas de prata, espadas, esporas, piões, meias, ligas, luvas, botões, costais, colchões, almofadas, lençóis, dosséis, colchas, vinho, aguardente, estoraque, benjoim, cravo, cominhos, pimenta, solimão, almagra, verdete, rezina, granadas, memórias de ouro, rosários, anéis de ouro, horas, almofrez, alforges, caixas, ouro por marcar. Entre os seus papéis, contam-se cartas, cédulas e escrituras e memórias de dívida, cinco livros de contas e três de leitura (*Lectorum*, a *Estoria general de los echos españoles* e umas *"oras viejas"*).

Diogo de Beça ditou testamento em Chachapoyas a 10 de Maio de 1622, estando enfermo, de cama[56]. Da sua família em Tavira tinha memória dos pais e das irmãs, os quais nomeou herdeiros legítimos. Os pais, presumia que estivessem vivos, por cartas que lhe haviam chegado nos anos anteriores. Das irmãs, também recebera notícias: Catarina Fernandes era menor e donzela, Maria da Visitação era monja no mosteiro de S. Bernardo de Tavira.

Do montante global da herança, reservou 200 ducados para missas de sufrágio pela sua alma e de seus pais, na igreja do convento de São Paulo de Tavira. No caso de estes terem falecido, a herança deveria ser dividida em duas partes: uma para criação de "capelania de missas", sob tutela de seu tio Diogo Nunes, para que *"pueda fundar y disponer y ordenar el modo de la dicha capelania"*, a outra metade caberia a suas irmãs, em partes iguais. A Catarina, mesmo que os pais estivessem vivos, destinou 500 patacones, *"para sus necessidades"*. A herança de Maria da Visitação, a irmã monja no Mosteiro de Santa Bernarda, no valor de 100 ducados,

55. AGI, Contratación, 524, N.2, R. 11. Processo complexo com 262 fólios.
56. Ibidem, fls 67v-88v.

destinava-se exclusivamente a seu uso pessoal, "para sus vestuários", até ao fim dos seus dias. Caso tal não fosse possível, a sua parte seria atribuída à outra irmã. A Confraria de Redenção dos Cativos também lhe mereceu alguma consideração, quatro *patacones*, como sinal de piedade.

Os bens de Diogo de Beça, convertidos em 1.500 pesos e meio *de a ocho reales*, chegaram a Sevilha, à Casa da Contratação em 1624. A 31 de Maio de 1625, Gonçalo Gregório de Contreras, o fiscal da Contratação, interveio no processo, acusando e denunciando criminalmente Diogo, por ser estrangeiro e dos proibidos, tal como já sucedera com António da Veiga.

Na sequência desta acusação que visava o sequestro da herança, António Ruiz Navarrete, em representação dos herdeiros, apresentou uma petição de teor muito interessante por revelar a estreita relação dos algarvios com a atividade marítima centrada em Sevilha:

> *"Y porque la provincia de los Algarves no se a tenido por de la corona de Portugal para efeto de ser sus vezinos no puedan passar a los reynos de Yndias antes precissamente obligan a los vezinos de la dicha provincia a que hagan viajes en las flotas y armadas de los Reynos de Yndias por ser grandes marineros y por esta caussa los vezinos y naturales de los Algalves (sic) siempre an passado y passan a los reynos de Yndias sin ser nescesario licencias ni estarles proibido como es notorio y por tal lo alego. Y porque el dicho Diego de Baeça no fue mercader sino hombre de mar y esto gano la hacienda que dejo que fue muy poca y della dispone se digan algunas missas como consta de su testamento y mis partes tienen legitimadas sus personas bastantemente con los recaudos presentados."*[57]

Uma leitura atenta do testamento permite avaliar de outro modo a fortuna deste marinheiro de Tavira feito mercador nos confins do Peru. Daí que a 12 de Junho de 1625, a Real Audiência tenha deliberado, quitas custas, fretes e *averías*, condenar a memória de Diogo de Beça e os seus bens em quinhentos pesos *de a ocho* para a Câmara. Mas o restante foi, de facto, entregue a Frei Rodrigo de S. João, procurador dos herdeiros. Após várias contestações por ambas as partes, Filipe IV, em Madrid a 8 de Julho de 1625, emitiu carta compulsória aos oficiais da Contratação para que restituíssem, dentro de três dias, ao procurador dos herdeiros, a quantia procedente das Índias, descontados 20 mil maravedis para a Câmara. Contestou Juan Rodríguez de Sória, outro procurador dos herdeiros, junto do Conselho de Índias, reafirmando os argumentos de

57. Ibidem, fl. 240.

Navarrete e acrescentando que, em 1621, havia sido emitida real cédula que ordenava a composição de todos os estrangeiros, conforme o cabedal de sua fazenda. Clara alusão à composição a que foram sujeitos todos os estrangeiros e também à lei que exclui os marinheiros e oficiais mecânicos da expulsão. Afortunadamente, Diogo de Beça conservou, entre os seus papéis, dois documentos fundamentais: *"provança del difunto de como es natural del Algarve"* e *"un testimonio de la provision de los portugueses con relación"*. Ou seja, segundo a lei, embora fosse estrangeiro, sendo natural do Algarve e tendo pago a composição não poderia ser severamente castigado.

Foi dada sentença definitiva pelo Conselho de Índias[58], em Madrid, a 9 de Outubro de 1625, reduzindo-se o valor da pena para 375 pesos de a ocho reales. Finalmente, a 21 de Novembro de 1625, a Contratação pagou aos herdeiros a quantia de 268.074 maravedis, correspondentes ao restante dos 360.994 maravedis que ficaram líquidos da herança: um terço, ou seja, 89.358 maravedis, seria pago em prata de contado e os dois terços em moeda de vellón, acrescentando-se 17.861 maravedis de prémio pela redução, à razão de dez por cento. Entretanto, Frei Feliciano do Espírito Santo, reitor no mosteiro de Nossa Senhora da Ajuda, em Tavira, confirmara ter mandado celebrar, na sacristia do dito mosteiro, cem ducados de missas pela alma de Diogo de Beça.

Em suma, os argumentos de que os algarvios não eram portugueses (enquanto estrangeiros) foram bastante eficazes. Muitos aproveitaram a proximidade com Sevilha para passar às Índias onde se dedicaram com proveito ao comércio local ou regional. A maioria não regressou, mas a família, os herdeiros legítimos, estava sempre presente. A fortuna que acumularam era remetida à família que, deste modo, melhorava a sua qualidade de vida. O processo de restituição dos bens de defuntos mobilizava toda a comunidade, autoridades eclesiásticas e judiciais, escrivães, tabeliães, testemunhas, procuradores. De Tavira ou de Portimão até Sevilha passava-se por Castro Marim e Aiamonte para certificação dos documentos. Em Sevilha envolviam-se outras testemunhas, outros conterrâneos. Na terra natal, as capelanias fundadas, os legados para confrarias e capelas imprimiam uma marca de uma vida de ventura e de fortuna. Fechava-se um ciclo turbulento, mas com final feliz.

58. Ibidem, fl. 251.

Fachadas religiosas barrocas de Sevilha e Lisboa: contributos para um estudo comparativo

Maria João Pereira Coutinho
IHA, FCSH, NOVA (Portugal)

Resumen

A investigação que se apresenta incide sobre as afinidades estilísticas entre portais e outras estruturas pétreas mais complexas de fachadas religiosas de Sevilha e Lisboa, durante o período barroco. Essas afinidades foram originadas pela migração de modelos, a partir da circulação de *Tratados de Arte*, da observação de frontispícios de obras literárias, religiosas ou científicas, da cópia da ornamentação de arcos efémeros, ou das orientações construtivas das ordens religiosas, transversais a diversas nações. Para além da familiaridade de formas entre portais e fachadas de Sevilha e Lisboa, considerou-se, para a mesma época, a transferência de modelos a partir destas duas cidades portuárias para Terras de Vera Cruz e outras partes da América Latina.

Palabras clave: Sevilha; Lisboa; Barroco; Arquitectura religiosa; Fachadas; Portais

Abstract

The investigation that is presented focuses on the stylistic affinities between portals and other more complex stone structures of religious facades of Seville and Lisbon, during the Baroque period. These affinities were originated by the migration of models, from the circulation of Treaties of Art, from the observation of frontispieces of literary, religious or scientific works, from the copy of the ornamentation of ephemeral arches, or from the constructive orientations of the religious orders, transversal to different nations. In addition to the familiarity of forms between portals and facades in Seville and Lisbon, it was considered, for the same period, the transfer of models from these two port cities to Terras de Vera Cruz and other parts of Latin America.

Keywords: *Seville; Lisbon; Baroque; Religious architecture; Facades; Portals*

A autora do texto é investigadora do Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, onde desenvolve o projecto de Pós-Doutoramento Pórtico: Estruturas de pedraria em fachadas de igrejas do distrito de Lisboa do domínio Filipino ao Terramoto, (SFRH/BPD/85091/2012), apoiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, com financiamento comparticipado pelo Fundo Social Europeu e por fundos nacionais do Ministério da Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior

Nota prévia

Espelhando contactos, que sabemos documentalmente terem existido entre portugueses e sevilhanos, como aqueles resultantes da migração de artistas de diversas áreas, da circulação de religiosos no seio das suas comunidades, e de saberes, por via do conhecimento das mesmas obras literárias e artísticas, a proximidade entre as comunidades de Sevilha e Lisboa é hoje uma evidência.

As semelhanças geográficas, e a existência de rios, e consequentemente por serem das mais significativas cidades portuárias peninsulares da Época Moderna, reforça esse estreitamento de relações, bem como o facto de terem vivências paralelas, de que a arte é expressão[1].

Pontos de passagem de viajantes, que perenizaram a Sevilha e a Lisboa Seiscentistas e Setecentistas, através de memórias, como o *Itinerário fatto da me fra Dionísio Landi Lucchese da Napoli a Lisbona, per Itália, Provenza, Linguad`oca, Catalogna, Portogallo, Andaluzia e Valentia, l`anno 1617 e 1618*[2], das descrições e registos gráficos que Cosme de

1. Assumem-se como estudos fundamentais para essa compreensão nos sécs. XVII e XVIII os de Caamaño, Jesús María. *Relaciones artísticas entre Portugal y España*, Junta de Castilla y León. Salamanca, Consejería de Educación y Cultura, 1986, Fernández Martín, Mercedes. "Vieira Lusitano, un pintor portugués en la corte sevillana de Felipe V", *Revista de Humanidades*, 13, Sevilla, UNED, Centro Asociado de Sevilla, 2002-2003, pp. 17-27, de Pleguezuelo Hernández, Alfonso. *Cayetano de Acosta (1709-1778)*. Sevilla, Diputación de Sevilla. Servicio de Archivo y Publicaciones, 2007 e de Serrão, Vítor. "Estudo das Telas Seiscentistas da Capela de Santo António em Setúbal, com 'Status Quaestionis' sobre a pintura maneirista e barroca na cidade", AA.VV. *Casas Religiosas de Setúbal e Azeitão*. Setúbal, Estuário Editora, 2016, pp. 205-226, este último sobre o pintor José Nunes Correia de formação malaguenha e sevilhana, entre outras investigações.
2. Biblioteca Nazionali di Napoli, Cod. Cartaceo 8.º, fl. 152, ref. por Cusatis, Brunello de. *O Portugal de Seiscentos na «Viagem de Pádua a Lisboa» de Domenico Laffi*. Lisboa, Editorial Presença, 1998, p. 23.



Fig. 1. Sevilha, Pier Maria Baldi, 1668-69; publ. por Magalotti, Lorenzo et al. *Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal (1668-1669)*. Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, [1933], Estampa XL.

Médicis (1642-1723), Lorenzo Magalotti (1637-1712) e Pier Maria Baldi (1630-1686) nos legaram em 1668-1669[3] (Fig. 1 e Fig. 2), ou dos costumes que foram fixados na *Memorie de`viaggi per l`Europa Christiana, Scritta a Diversi in occasione de`suoi Ministeri dall`Abate Giovan Battista Pacichelli*, de 1675[4], estas cidades exibiram uma prática católica muito semelhança, que se traduziu nas construções de templos.

Considerando então que, nessas duas áreas de produção, novos rostos de edifícios barrocos coabitaram com exemplos mais conservadores e hieráticos, de feição mais classicista, que, por questões de gosto ou da não adesão imediata a novos modelos, continuaram a ser realizados, importa pois, neste estudo, sintetizar algumas dessas tipologias de portais e fachadas, que recorrentemente se encontram nos espaços sagrados, como ponto de partida para o reconhecimento de produções similares.

Aspectos subjacentes à familiaridade dos espécimes

Ainda antes de partirmos para essa síntese e desconstrução dos objectos em apreço, devemos salientar que os mesmos são devedores de modelos extraídos de compêndios e de *Tratados de Arte*[5], à semelhança com o que ocorreu em outros pontos mediterrânicos, integrando novos tipos de pilastras, de modilhões, de colunas, com fustes espiralados, por exemplo, bem como com novos exemplos de remates, integradores de esculturas de vulto, baixos-relevos e até fenestrações.

Autores como Leon Battista Alberti (1404-1472), Hans Vredeman de Vries (1527-c. 1607) e Fr. Lorenzo de San Nicolás (1593-1679), entre

3. Magalotti, Lorenzo et al. *Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal (1668-1669)*. Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, [1933].
4. *Memorie de`viaggi per l`Europa Christiana, Scritta a Diversi in occasione de`suoi Ministeri dall`Abate Giovan Battista Pacichelli*. Nápoles, Reg. Stampa a spese di Giacomo Raillard, 1685, referido por Cusatis, Brunello de, *O Portugal de Seiscentos na "Viagem de Pádua a Lisboa" de Domenico Laffi*. op. cit., pp. 28-29.
5. Moreira, Rafael et al. (coord.). *Tratados de arte em Portugal / Art treatises in Portugal*. Lisboa, SCRIBE, 2011.



Fig. 2. Lisboa, Pier Maria Baldi, 1668-69; publ. por Magalotti, Lorenzo et al. *Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal (1668-1669).* Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, [1933], Estampa LV.

muitos outros, que interpretaram modelos clássicos e fixaram novos formulários, viram as suas criações perpetuadas, embora muitas vezes também reinterpretadas, através da proliferação das suas obras impressas, simultaneamente literárias e gráficas[6]. Juan Ricci (1600-1681), Juan Caramuel (1606-1682) e Guarino Guarini (1624-1683) também configuraram modelos particularmente apreciados e posteriormente difundidos no contexto ibero-americano. E Pierre Le Muet (1591-1669) e Andrea del Pozzo (1642-1709) conceberam de raiz figurinos que proliferaram ao lado de desenhos de tracistas e riscadores locais.

As portadas de obras históricas e religiosas, integradas nas livrarias monástico-conventuais, constituíram igualmente uma valorosa fonte para a percepção das últimas tendências arquitectónicas e ornamentais, onde cenografias idênticas a portais enquadravam título e autor[7]. Não só as dos *Tratados* anteriormente referidos, como as portadas de outros géneros literários, mimetizaram, nesta época, fachadas arquitectónicas, onde a escultura se adensava em nichos e intercolúnios e se articulava com múltiplas soluções de frontões.

Assim, não é de estranhar a similitude que vamos encontrar entre alguns dos desenhos e gravuras destes manuscritos e impressos e a realidade que proliferou, e que em alguns casos só através de descrições chegou aos nossos dias. Confrontem-se então as portadas da obra de Bernardo Aldrete, *Varias Antiguedades de España, Africa y outras Provincias*

6. Fernández, Martha. "Los Tratados del Orden Salomónico", Juan Ricci, Juan Caramuel y Guarino Guarini en la Arquitectura Novohispana", *Quintana. Revista de Estudos do Departamento de Historia da Arte da Universidade de Santiago de Compostela*, N.º 7, 2008, pp. 13-43.

7. Para o contexto de Lisboa vide Giurgevich, Luana, et al. *Clavis Bibliothecarum: Catálogos e inventários de Livrarias de Instituições Religiosas em Portugal até 1834*. Col. Fontes para o Estudo dos Bens Culturais da Igreja, Nº 1, Lisboa, Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja, 2016 e Guedes de Campos, Fernanda Maria. *A Ordem das Ordens Religiosas, Roteiro Identitário de Portugal (Séculos XII-XVIII)*. Lisboa, Caleidoscópio, 2017. Para o contexto andaluz vide *El libro barroco. El barroco andaluz y su proyección hispanoamericana* (Catálogo). Córdoba, Excma. Diputacion Provincial de Córdoba,1986.





(1614)[8] (Fig. 3), do olisiponense Sebastião Barradas, *Itinerarium Filiorum Israel ex Aegypto* (1621)[9], de Mártir Rizo, *Historia de la Muy Noble y Leal Ciudad de Cuenca* (1629)[10], da *Regra da Cavallaria e Ordem Militar de S. Bento de Avis* (1631)[11] (Fig. 4), de *Noticias de España* de Francisco de Sandoval, (1633)[12], de Mateus do Couto, tio, no *Livro das plantas e monteas de todas as Fábricas das Inquisições* (1634)[13], de Antonio de Quintana Dueñas, *Santos de la Ciudad de Sevilla y su Arzobispado* (1637)[14],

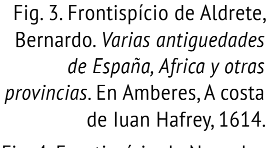

Fig. 3. Frontispício de Aldrete, Bernardo. *Varias antiguedades de España, Africa y otras provincias*. En Amberes, A costa de Iuan Hafrey, 1614.

Fig. 4. Frontispício de Noronha, Dom Carlos de. *Regra da cavallaria e Ordem Militar de S. Bento de Avis*. Em Lisboa, Por Jorge Rodriz, 1631.

8. Aldrete, Bernardo. *Varias antiguedades de España, Africa y otras provincias*. En Amberes, A costa de Iuan Hafrey, 1614.
9. Barradas, Sebastiani. *Itinerarium Filiorum Israel ex Aegypto in Terra repromissionis*. Antuerpiae, Apud Gulielmum a Tongris, 1621.
10. Mártir Rizo, Juan Pablo. *Historia de la muy noble y leal ciudad de Cuenca*. En Madrid, Por los Herederos de la Viuda de P.º de Madrigal, 1629.
11. Noronha, Dom Carlos de. *Regra da cavallaria e Ordem Militar de S. Bento de Avis*. Em Lisboa, Por Jorge Rodriz, 1631.
12. Sandoval, Francisco de. *Noticias de España*. s.l., [s.n.],1633.
13. Arquivo Nacional da Torre da Tombo, Tribunal do Santo Ofício, Conselho Geral do Santo Ofício, liv. 470: *Livro das plantas e monteas de todas as Fábricas das Inquisições deste Reino e India, ordenado por mandado do Illustrissimo e Reverendíssimo Senhor Dom Francisco de Castro Bispo Inquisidor Geral e do Conselho de Estado de Sua Majestade. Anno Domini 1634. Por Matheus do Couto, Arquiitecto das Inquisições deste Reino*.
14. Quintana Dueñas, Antonio de. *Santos de la Ciudad de Sevilla y su Arzobispado: fiestas que su iglesia metropolitana celebra*. Sevilla, Francisco de Lyra, 1637.

da obra *Invictissimo Regi Lusitaniae Joanni IV* (1641)[15], ou daquela do Pe. Raphael de Jesus, *Castrioto Lusitano* (1679)[16], entre muitos outras que se poderiam analisar.

Aos anteriores objectos de inspiração devemos ainda somar o papel desempenhado pela arte efémera, no tocante aos arcos erigidos nas mais importantes festividades que tiveram lugar em Lisboa e em Sevilha. Modelados por arquitectos de renome, mobilizaram também artistas de outras áreas, como escultores, entalhadores, pintores e armadores. Mimetizaram materiais nobres como a pedra, através de fingidos, e divulgaram os mais recentes figurinos na matéria.

Em Lisboa, as grandiosas entradas de Filipe II de Espanha e I de Portugal (1527-1598), em 1581, e de Filipe III de Espanha e II de Portugal (1578-1621), em 1619, foram, como já foi sublinhado por diversos autores, de suma importância para a introdução de repertórios de arcos[17], imediatamente perenizados na arquitectura dessa cidade e posteriormente disseminados por Portugal continental, ilhas e colónias, e particularmente em Terras de Vera Cruz. Tal circunstância, pode ser comprovada na leitura da vária literatura descritiva desses aparatos régios[18], bem como na observação dos registos gravados da *Joyeuse Entrée* da autoria de Hans Schorkens, que acompanham a narrativa de João Baptista Lavanha (c. 1550-1624)[19].

Em Sevilha, por sua vez, a mesma realidade ocorreu, como se pode também constatar ao observar os desenhos, anónimos, dos arcos do triunfo levantados aquando da visita de Filipe II em 1570, ou a gravura que fixou a entrada de Filipe V (1683-176) na cidade em 1729, da

15. Saldanha, Emanuelis de. *Invictissimo Regi Lusitaniae Joanni IV*. Conimbricae, Expensis Universitatis, typis Didaci Gomez de Loureiro, 1641.
16. Jesus, Pe. Raphael de. *Castrioto Lusitano*. Lisboa, Na impressão de Antonio Craesbeeck de Mello, 1679.
17. Pereira Coutinho, Maria João. "Arquitetura e supremacia: analogias entre a decoração de portais e arcos no contexto das festividades filipinas e brigantinas", *Cadernos do Arquivo Municipal*, II Série, N.º 7, pp. 19-56.
18. Guerreiro, Affonso. *[Relação] das festas que se fizeram na cidade de Lisboa na entrada del Rey D. Philippe primeiro de Portugal*. Lisboa, Casa de Francisco Correa, 1581.
19. Baptista Lavanha, João. *Viagem da Catholica Real Magestade del Rey D. Filipe II N.S. ao Reyno de Portvgal e rellaçao do solene recebimento que nelle se lhe fez S. Magestade a mandou*. Madrid, Thomas Iunti, 1621.
Sobre a importância desse artista veja-se um dos últimos trabalhos coligidos: D`Agostino, Mário Henrique Simão. "João Baptista Lavanha, Vitruvio e la diffusione dei Trattati Itliani di Architettura in Portogallo e Spagna nel XVI Secolo", Moreira, Rafael et al. (coord. de). *Tratados de Arte em Portugal*. op. cit., p. 63-71.

autoria de Pedro Tortolero (?-1766)[20]. E embora não exista uma relação directa entre os arcos dessas solenidades e aqueles fixados na arquitectura de fachadas, pode-se dizer, com base nas similitudes formais e na utilização do mesmo vocabulário ornamental, que estes últimos evidenciam a transposição desses arquétipos para a construção ibérica, e subsequentemente para aquela ultramarina.

Também a ornamentação de arcos na festa religiosa espelhou a apetência que existia por determinados modelos. Celebrações, como a que ocorreu em Lisboa em 1588, aquando do recebimento das relíquias que D. João de Borja ofereceu aos padres da Companhia de Jesus da Casa Professa de São Roque, onde se ergueu *"hum arco de obra corintia de duas faces com duas piramides nas ilhargas"*, em frente ao postigo da Trindade, e outro, dedicado aos apóstolos e mártires, junto à porta de Santa Catarina, testemunham essa ideia[21].

Logo em Sevilha, relatos como o das *Fiestas que celebro la Iglesia Parrochial de S. Maria la Blanca*, em 1666, demonstram a existência de arcos ornamentados, como aquele erigido na rua que subia para São José, que tinha um nicho com *"vn Pelicano, ayrosamente despuesto, en Hyeroglifico de la fineza de Dios Sacramentado, esplicada en el pecho aberto, voluntariamente, a los golpes reiterados de proprio pico, cuyo amor se derramaria en sangre repartida en la necessidad forçosa de sus Polluelos"*[22].

Por fim, a circunstância de muitas das directrizes construtivas, sobretudo aquelas ocorridas no seio de comunidades religiosas com predomínio na Península Ibérica, como ocorreu com os Jerónimos, os Trinitários e com os Jesuítas, darem origem a famílias de edifícios, justifica, em parte, a proximidade entre produções lisboetas e sevilhanas, e, mais do que isso, portuguesas e espanholas.

---

20. Cf. o catálogo Gentil Baldrich, José María et. al. *Rito y Fiesta: una aproximación a la arquitectura efímera sevillana*. Sevilla, Ed. FIDAS - COAS., Sevilla, 2004.
21. Biblioteca da Ajuda, 54-XI-38 (a): *Relato sobre a vinda das relíquias oferecidas por D. João de Borja aos jesuítas de S. Roque*; publ. por Vassallo e Silva, Nuno. "Aspectos da arte da prata na Companhia de Jesus (Séculos XVI a XVII)", *O Púlpito e a Imagem. Os Jesuítas e a Arte* (catálogo). Lisboa, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 1996, p. 58, Freitas Carvalho, José Adriano de. "Os recebimentos de relíquias em S. Roque (Lisboa 1588) e em Santa Cruz (Coimbra 1595). Relíquias e espiritualidade. E alguma ideologia", *Via spiritus*, 8, 2001, pp. 95-155 e Brockey, Liam M.. "Jesuit Pastoral Theater on an Urban Stage: Lisbon, 1588-1593", *Journal of Early Modern History*, Vol. 9, 1, 2005, pp. 1-50.
22. *Fiestas que celebro la Iglesia Parrochial de S. Maria la Blanca*. En Sevilla, Por Ivan Gomez de Blas, su Impressor Mayor, 1666.

Compare-se pois os casos do convento da Santíssima Trindade da Ordem homónima e Redenção dos Captivos de Lisboa, que exibia uma portada tripartida, com três portas e vários nichos, onde se localizavam as esculturas de vulto de São João da Mata, de São Felix de Valois, de Nossa Senhora dos Remédios e o baixo-relevo do Anjo ladeado por dois cativos[23], e os andaluzes de Nuestra Senõra de Gracia de Córdova, fundado em 1607[24], ou da Santísima Trinidad de Alcazar de San Juan, refundado em 1648[25] , onde a articulação entre a escultura de vulto dos santos fundadores e a arquitectura, corrobora uma mesma tendência.

Aos anteriores exemplos, acrescentamos o exemplo da verosimilhança existente entre os traçados das fachadas da Companhia de Jesus. A desaparecida igreja do colégio de Santo Antão-o-Novo de Lisboa, onde se impunham ordens sob a forma de pilastras e seus capiteis, e onde também se criavam hierarquias de portais (num primeiro registo) e de janelas (num segundo), como se observa na iconografia sobrevivente[26], aproxima-se, naturalmente, por determinação romana, do mesmo esquema que ainda hoje se observa na fachada da igreja da antiga Casa Professa inaciana de San Luis de los Franceses de Sevilha[27].

Afinidades e complementaridades entre os modelos barrocos de Sevilha e Lisboa

Após o anterior enquadramento, importa abordar as afinidades e complementaridades existentes entre os modelos que comungaram de idênticas opções estéticas e que, no nosso entender, ainda hoje espelham formas similares de interpretarem as mesmas fontes. Apesar de não reconhecermos produções das duas cidades vinculadas entre si, ou por artistas desta área laboral activos em ambas, para esta época, como já foi mencionado anteriormente, parece-nos que muitos modelos apresentam formas de entendimento e um *modus operandi* comum, que vai para além da simples interpretação das fontes gráficas[28].

23. Pires de Lima, Durval (ed. de). *História dos Mosteiros, Conventos e Casas Religiosas de Lisboa*. Tomo I, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1950, pp. 149-150.
24. Porres Alonso, Bonifacio. *Nuestra Señora de Gracia: Un convento cordobés del XVII*. Córdoba, Publicaciones Obra Social y Cultural Caja Sur, 1998.
25. Madoz, Pascual. *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España*. Tomo I, Madrid, Est. Literario-Tipografico de P. Madoz y L. Sagasti, 1816, p. 443.
26. Pereira Coutinho, Maria João. "Da planta ao alçado: contributos para o estudo dos alçados de igrejas da Companhia de Jesus a partir da cartografia", *Actas do VI Simpósio Luso-Brasileiro de Cartografia Histórica*, Braga, 2016, pp. 165-182.
27. Herrera, Fernando de. "Leonardo de Figueroa y el barroco triunfal", Bonet Correa, Antonio. *Andalucía Barroca, Arquitectura y Urbanismo*. Barcelona, Ediciones Polígrafa, s.d., pp. 81-100, Banda y Vargas, Antonio de la. *La Iglesia Sevillana de San Luis de los Franceses*. Sevilha, Diputación Provincial, 1977 e G. de Ceballos, Alfonso Rodríguez. *La Arquitectura de los Jesuitas*. S.l., Edilupa Ediciones, 2002, pp. 84-85.
28. Acerca da utilização de decoração similar em ombreiras e entablamento *vide* Pereira

Em primeiro lugar, e não apresentando os traços que nos transportam de imediato para o barroco, emergiu uma das vertentes tipológicas mais frequentes, que, embora cronologicamente situada entre c. 1580 e 1660, se prolongou nas décadas seguintes em inúmeras fachadas. Trata-se de um modelo de portal, autónomo da restante fachada, sem grande variação planimétrica, devedor da mimetização de estruturas arquitectónicas. Com recurso a vários tramos, bem como a duplas pilastras ou a pares de colunas e frontões triangulares, foram ocasionalmente rompidos por um nicho, onde se mostrava o orago do templo. São exemplo desse tipo de estruturas, os portais da fachada da igreja inaciana de São Roque, que tinha uma imagem do Menino Jesus Salvador do Mundo a encimar o portal central, do mosteiro de Santos-o-Novo ou da igreja do colégio de São Pedro e de São Paulo (vulgarmente conhecida como sendo de inglesinhos)[29]. No contexto sevilhano, encontraram eco na portada do convento de Santa Isabel, projectada por Alonso de Vandelvira (1544-1626), com intercolúnios preenchidos por nichos[30], e nas igrejas de San Lorenzo, com portais desenhados por Diego López Bueno (c. 1568-1632) em 1625, e de San Nicolás de Bari, esta última reformulada em 1758, onde se conservam os portais e outros objectos ainda da primitiva igreja[31]. A grande diferença entre os primeiros exemplos e estes segundos, prende-se só com uma maior representatividade do orago da ermida, igreja ou casa religiosa nos objectos sevilhanos.

Estes modelos, que, como iremos ver mais adiante, também proliferaram no contexto ibero-americano, inscrevem-se nos desígnios proclamados pelo Sagrado Concílio Tridentino, que determinava a inclusão de imagens[32]. Aliás, é por esse motivo que essas "portadas",

Coutinho, Maria João. "Entre Portugal y Andalucía: la Ornamentación en Portadas Manieristas y Barrocas", Rodríguez Miranda, María del Amor et al. (coords.). *El Barroco: Universo de Experiencias*. Córdoba, Asociación "Hurtado Izquierdo", 2017, pp. 576-592.

29. Sobre estes edifícios consultem-se as respectivas fichas do projecto "Lisboa em Azulejo antes do Terramoto" [PTDC/EAT-EAT/099160/2008], do Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa e da Rede Temática de Investigação em Estudos de Azulejaria e Cerâmica João Miguel dos Santos Simões do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa em http://lisboaemazulejo.fcsh.unl.pt.

30. Torres Ruiz, Rosario et al. *El Renacimiento en Andalucía*. Sevilla, Junta de Andalucia e Consejería de Cultura, 2006, pp. 226-227

31. Morales, Alfredo J. et al. *Guía Artística de Sevilla y Su Provincia*. Sevilla, Excma. Diputacion Provincial de Sevilla, 1981, pp. 170-173 e p. 90.

32. Pereira Coutinho, Maria João. "O Impacto das Directrizes Tridentinas na Modelação das Fachadas de Igrejas Portuguesas", Franco, José Eduardo et al. (dir.), *Concilio de Trento, Innovar en la Tradición, História, Teologia y Proyección*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2016, pp. 465-473.

para além de responderem a uma funcionalidade, óbvia, foram também elemento difusor da propaganda devocional contrarreformista, como São Carlos Borromeu teve oportunidade de mencionar nas *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*[33].

Essa característica, que, como se constata, perdurou por todo o barroco, a par dos vocábulos recolhidos nos *Tratados de Arte*, foi parte marcante de um primeiro modelo, hierático e ainda muito contido, que se desenvolveu na Península Ibérica. Não é, portanto, de estranhar que o que são simples apontamentos de escultura, do orago do templo, inseridos no remate do portal, se tenha estendido a outros pontos das fachadas de templos de Sevilha, como ocorreu com o caso da igreja do Hospital de la Santa Caridad, com traça de Pedro Sánchez Falconete (c.1585-1666)[34], ou com a fachada-retábulo da igreja de São Pedro, iniciada em 1613 e concluída em 1624 por Diego de Quesada, com escultura da autoria de Martín Cardino[35]. E, se num primeiro momento, não as encontramos recorrentemente em Lisboa, a partir da construção da fachada da igreja do mosteiro de São Vicente de Fora, essa presença também parece ter tido bastante sucesso, a ver pelo que sabemos ter sido a decoração do frontispício da igreja do mosteiro de São Bento da Saúde, em que foi aberto um número considerável de nichos para albergarem os vários santos da ordem beneditina[36], e subsequentemente nas fachadas das igrejas do convento do Santíssimo Sacramento da Ordem de São Paulo, Primeiro Eremita[37], e do convento da Divina Providência, dos padres teatinos[38] (Fig. 5). Devedor, no contexto português, do mesmo modelo que inspirou as capelas-mores da Sé de Leiria, anterior a 1594, onde aparecem imagens em nichos nos intercolúnios, da igreja de São Roque de

33. Borromeo, Carlo. *Instructionum fabricae, et supellectilis ecclesiasticae*. Mediolani, Apud Pacificum Pontium, 1577.
34. Morales, Alfredo J. et al. *Guía Artistica de Sevilla...*, op. cit., pp. 95-100.
35. Ibidem, pp. 142-144.
36. *Collecção de todas as cousas mais atendiveis, e Superiores, que se admirão no Suptuozo Mostr.º de S. Bento da Saude de Lx.ª como são, o seu prospecto, ou vista exterior, e interior de pois de completo; o plano de todo o seu Edificio, como taobem todas as Suas portas Geraes com differentes dezenhos*, Lisboa, Assembleia da República, 2015 (edição fac-similada).
37. AA.VV. *Reabilitação Urbana 02. Intervenção de conservação e restauro - Igreja dos Paulistas ou de Santa Catarina*. Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 2005 e Ferreira, Sílvia. *A igreja de Santa Catarina. A talha da capela-mor.* Lisboa, Livros Horizonte, 2008.
38. Biblioteca Nacional de Portugal, Secção de Iconografia, D-121 A, c. 1695; publ. por Carvalho, Ayres de. *Catálogo da Colecção de Desenhos*. Lisboa, Biblioteca Nacional de Lisboa, 1977, pp. 86-87 e Varela Gomes, Paulo. "As Iniciativas Arquitectónicas dos Teatinos em Lisboa, 1648-1698", *A Confissão de Cyrillo. Estudos de história da arte e da arte e da arquitectura*. Lisboa, Hiena Ed., 1992, pp. 65-85.



Fig. 5. Desenho da igreja de Nossa Senhora da Divina Providência de Lisboa, de Rodrigues, Pascoal, c. 1695.
BNP, Secção de Iconografia, D-121 A.

Lisboa, este datado de c. de 1628-1630, que alberga os quatro principais santos da Companhia de Jesus, atribuídos ao escultor Manuel Pereira, este figurino encontra ainda eco na já tardia estrutura retabular pétrea da capela da Virgem de la Antigua da catedral de Sevilha, da autoria de Juan Fernández Iglesias, datada de 1738, e com esculturas de Pedro Duque Cornejo (1678-1757)[39] (Fig. 6).

Em segundo lugar, destaca-se uma outra vertente tipológica, que ocorreu na segunda metade do séc. XVII e inícios da centúria seguinte, e que, face à anterior, se revelou mais exuberante e menos canónica. Nesta, o portal adequou-se à estrutura murária e organizou-se no intradorso de uma arcaria, com modenaturas angulosas, onde proliferou uma maior componente escultórica. Ilustram esta nova tendência os portais da igreja de Santa Rosalía de Sevilha[40] e da igreja do convento do Crucifixo, de capuchinhas francesas, de Lisboa, hoje desaparecido[41]. Em todo o caso, relativamente ao segundo, os registos gravados e fotográficos que chegaram aos nossos dias, assim como o tímpano com o baixo-relevo, que se encontram musealizados, permitem-nos fazer a sua reconstituição[42].

Com a mesma cronologia, surge ainda uma terceira vertente tipológica, ou grupo, onde o portal, abandonando um programa essencialmente estrutural, passou a viver quase exclusivamente da sua ornamentação, distribuída por duas partes fulcrais: os elementos que o ladeiam e que enfatizam as ombreiras e a parte cimeira, ou remate. No que aos primeiros respeita, estes evoluíram de colunas mais clássicas para modelações mais robustas, onde colunas de fuste espiralado se impuseram, e os segundos, por sua vez, passaram a ostentar vergas

39. Morales, Alfredo J. et al. Guia *Artistica de Sevilla...*, op. cit., p. 46 e García Luque. "Pedro Duque Cornejo y la escultura barroca en Sevilla: nuevas aportaciones", Cuad. Art. Gr., 44, 2013, pp. 59-84..
40. Pérez Morales, José Carlos. "Cayetano Alberto de Acosta y la iglesia del convento de Santa Rosalía de Sevilla", *Laboratório de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, N.º 18, 2005, pp. 441-454.
41. A história da do antigo convento das Francesinhas foi compilada por Parreira Tição, Álvaro. *O Antigo Convento do Santo Crucifixo ou das Francesinhas em Lisboa: História Arte e Memória*. Dissertação de Mestrado em História da Arte, Património e Teoria do Restauro, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2008, e as peças remanescentes do seu portal foram analisadas por Pereira Coutinho, Maria João. "Faces de Pedra: o discurso dogmático das fachadas de igrejas barrocas em Portugal", *Arte & Fé*, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa, 2016, pp. 313-326.
42. Grilo, Fernando Jorge Artur. "A Escultura da Época Moderna. Reflexões a Propósito de uma Colecção", Arnaud, José Morais et al. (coord. de). *Construindo a Memória. As Colecções do Museu Arqueológico do Carmo*. Lisboa, Associação dos Arqueólogos Portugueses, 2005, pp. 433-495.

disfarçadas por baixos-relevos, compreendidos em edículas ou por volumosos frontões interrompidos, aos quais se adicionavam meninos e outras esculturas de vulto perfeito e pináculos. A rápida alteração de proporções dos mesmos, bem assim como a transformação operada no que à disposição destes elementos diz respeito, deu origem a alguns hibridismos, com composições ainda maneiristas, mas já com elementos de feição barroca.

Em Portugal, os casos da igreja de Santa Engrácia de Lisboa, com desenho do arquitecto régio João Antunes (1643-1712), de c. de 1680-90, bem como outros, devedores da estética da capital, como o da igreja de Santa Maria de Bragança, realizada entre 1701 e 1715, da capela de Nossa Senhora do Desterro de Alcobaça, da autoria do padre Luís de São José, de 1716, ou da actual Sé de Aveiro, este último exemplo datado de 1719, coadjuvam esta reflexão. O gosto por esta tipologia foi ainda percepcionado nas encomendas dos portais da igreja do antigo convento de São Francisco do Porto, com data exacta por apurar, da igreja matriz de Vila Flor, obra de 1700, da igreja de São Caetano de Vila Marim, em Mesão Frio, com construção também do início do séc. XVIII, e do portal da igreja de São Bartolomeu de Messines, erigido em 1716.

Exemplos, como o da antiga igreja das Mercês de Sevilha (actual museu de Belas-Artes)[43], finalizado na década de 60 de Seiscentos, comprovam igual apetência por esse tipo de figurinos, que, tal como ocorreu em Portugal, se disseminou por toda a Andaluzia, como se constata ao observarmos a fachada igreja de São Paulo de Córdova, ou o portal da igreja também consagrada a São Paulo, da Companhia de Jesus, de Granada.

Por fim, e no que a este modelo diz respeito, importa equacionar no surgimento de portais que recorreram à utilização da coluna de fuste espiralado e aos mármores, a influência de algumas estruturas retabulares coetâneas. Se no contexto lisboeta essa similitude se pode estabelecer sobretudo com retábulos pétreos[44], idêntica situação pode ser equacionada no contexto sevilhano, ou até em outros pontos da Andaluzia, onde também existiram estruturas retabulares marmóreas, de influência italiana, como as de Cádiz, Córdova ou Granada[45].

43. Morales, Alfredo J. et al. *Guía Artística de Sevilla...*, op. cit., pp.133-142.
44. Sobre esse tema veja-se Pereira Coutinho, Maria João. "Estruturas retabulares de embutidos marmóreos, último quartel do séc. XVII / primeiro quartel do séc. XVIII", AA.VV. *II Congresso Internacional do Barroco. Actas.* Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2001, pp. 545-552.
45. López-Guadalupe Muñoz, Juan Jesús. Altar Dei. *Los Frontales de Mesas de Altar en la Granada Barroca*. (Col. Tesis Cum Laúde, Série A (Artes), 8), Madrid, Fundación



Fig. 6. Retábulo da capela da Virgem de la Antigua da catedral de Sevilha, de Fernández Iglesias, Juan, 1738. Fotografia da autora.

Observe-se, pois, em Lisboa as afinidades formais entre algumas ombreiras de portais, que por vezes recorreram a colunas de fuste espiralado, ou a remates, com frontões interrompidos ou com edículas, integrando escultura de vulto ou baixos-relevos, como aquelas perceptíveis na igreja de Santa Engrácia e as colunas e remate do retábulo da capela dos Lencastres do convento de São Pedro de Alcântara da mesma cidade[46].

Em Sevilha, a mesma tipologia de colunas, aplicada no segundo registo do portal do Museu de Belas-Artes, por exemplo, é igualmente

Universitária Española, 2001, Franchini Guelfi, Fausta. "La Escultura de Los Siglos XVII y XVIII, Mármoles y maderas policromadas para la decoración de los palacios y las imágenes de devoción", Boccardo, Piero et al. *España y Génova, Obras, artistas y coleccionistas*. Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, 2004, pp. 205-221 e García Cueto, David. "Potere e distinzione. I marmi policromi italiani nella Spagna del Seicento", Extermann, Grégoire et al. (ed.). *Splendor Marmoris, I colori del marmo, tra Roma e l`Europa, de Paolo III a Napoleone III*. Roma, De Luca Editori D`Arte, 2016, pp. 197-218.

46. Pereira Coutinho, Maria João. *Convento de São Pedro de Alcântara. A Capela dos Lencastres*. Lisboa, Livros Horizonte, 2006.

comparável com as estruturas retabulares pétreas, vindas da península itálica, onde abundou esse modelo, como aquele da nação genovesa da catedral velha de Cádiz, de Tomaso Orsolino (1587-1675), realizado entre 1651 e 1671, ou o da capela de Nuestra Señora del Rosário da igreja de Santo Domingo da mesma cidade, da autoria de Andrea Andreoli, Stefano Frugoni y Jacopo Antonio Ponsonelli (1654-1735), de 1683, mas também com o retábulo de mármores que Bernardo Simón de Pineda (1638-c. 1702) projectou para presbitério da capela real de Sevilha, em 1689[47].

Sevilha e Lisboa como dois pontos de partida de modelos congéneres para as Américas

Um último ponto da nossa investigação, que não podemos deixar de mencionar, prende-se com o facto de Sevilha e Lisboa apresentarem as já mencionadas similitudes geográficas, por serem respectivamente banhadas pelo Tejo e pelo Guadalquivir, assim como por também serem, durante os séculos XVII e XVIII, lugares de saída de frotas hispano-portuguesas para o continente americano e de exportação de obras de arte para esses locais. Aliás, é precisamente por serem pontos de partida de homens com múltiplos saberes, que procuraram novos mundos, mas também de expedição de modelos e formas artísticas, que os anteriores arquétipos se difundiram por todos os locais de chegada dessas armadas[48].

Por essa circunstância, e porque esta investigação não se limita a relacionar as tipologias comuns às anteriores cidades, mas também a reconhecer as obras similares que delas saíram para modelar as fachadas do Brasil, do Novo Mundo e de vários outros locais do movimento expansionista, ou que já foram aí realizadas, trazemos também alguns desses objectos a esta discussão[49]. Portanto, ao observarmos espécimes

47. Herrera García, Francisco. "De mármoles mixtos coloreados". El proyecto de retablo mayor para la Capilla Real de Sevilla (1683-1694) y su debate internacional", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Vol. 24, 2012, pp. 49-68.

48. Esses dois portos registaram, respectivamente na Casa de Contratación, em Sevilha até c. de 1660, e no Marco dos Navios, em Lisboa até ao séc. XIX, as entradas e saídas de indivíduos e de múltiplos bens alimentares e sumptuários. Comprova esta ideia as investigaçoes de Quiles, Fernando. "Comercio de Indias y Arte de Sevilla en los tiempos del Barroco. La flota de Tierra Firme y el encuentro con el Virreinato de Perú", *Actas do IV Congresso Internacional do Barroco Íbero-Americano*. Belo Horizonte (Brasil), Editora C/Arte, 2008, pp. 774-788 e de Alves Caetano, António." O "Marco dos Navios" e a caracterização do Bloqueio Continental em Lisboa (1806-1812)", Almada e Santos, Aurora et al. (coord). *Arquivo Municipal de Lisboa: Um Acervo para a História*. Lisboa, Arquivo Municipal de Lisboa / Câmara Municipal de Lisboa, 2015, pp. 313-323.

49. Vide para uma visão mais vasta sobre este assunto: Stierlin, Henri et al. *Iberian-American Baroque*. Colónia, Benetikt Taschen, s.d. e Trusted, Marjorie. *The Arts of Spain, Iberia and Latin America, 1450-1700*. Londres, V&A, 2007, entre outros autores. Sobre a questão mais concreta da migração de portugueses para as colónias hispânicas consulte-se: Ventura, Maria da Graça Mateus. *Portugueses no Perú ao tempo*

sobreviventes, muitos deles parcialmente construídos em solo ibérico, desmontados, transportados quase como "Lastros de navio", e posteriormente remontados no local, reconhecemos aspectos concernentes à propagação de novas formas e modelos artísticos[50].

Reportando à primeira vertente referida no contexto olisipo-sevilhano, chamamos a atenção para o facto de podemos encontrar ecos dessas estruturas na América latina, com a *décalage* que lhe é devida, em locais como Nova Espanha e em Terras de Vera Cruz. Vejam-se os exemplos das fachadas das igrejas de Santa Clara de Bogotá de C. 1630-1634, do convento de São Francisco de Assis de Havana[51], da Soledad em Oaxaca, de c. de 1690[52], do colégio inaciano de São Salvador da Baía, de c. 1672[53], da casa da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira, de c. de 1715-1722[54], ou da igreja de Santa Efigénia de Alto da Cruz (Ouro Preto), de c. 1733[55].

Quanto à expressão que a última vertente de portais mencionada teve na América do Sul, observe-se o caso constante na portada da igreja do convento de Santa Teresa la Antigua, na Cidade do México, datada de c. de 1678 e 1684, e da autoria de Cristóvão de Medina (1635-1699)[56]. Idêntica aparência pode ainda ser vista no portal da capela da Ordem Terceira de

da União Ibérica: Mobilidade, Cumplicidades e Vivências. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2005 e Bilou, Francisco. "Manuel Baptista, de Lisboa - um desconhecido mestre escultor Seiscentista em Veracruz (México)" (publ. em https://www.academia.edu/30728264/Manuel_Baptista_de_Lisboa_um_desconhecido_mestre_escultor_Seiscentista_em_Veracruz_México_). [Consultado a 13 de Março de 2018].

50. Sobre este tema veja-se Carvalho Silva, Zenaide. *O Lioz Português. De lastro de navio a arte na Bahia*. Porto, Edições Afrontamento, 2007 e Pereira Coutinho, Maria João. "Do Lioz à Pedra-Sabão: Portais Barrocos no espaço luso-brasileiro", *Livro de Actas do 2.º Congresso Internacional de História da Construção Luso-Brasileira*. Porto, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2016, pp. 997-1008.
51. Bonet Correa, Antonio. *Monasterios Iberoamericanos*. Ediciones El Viso, Madrid, 2001, p. 184.
52. Oles, James. *Art and Architecture in Mexico*. London, Thames & Hudson, 2013, p. 75.
53. Alcalá, Luisa Elena. *Fundaciones Jesuíticas en Iberoamérica*. Ediciones El Viso, Madrid, 2002, pp. 71-85.
54. Lacerda, Ana Maria. "Igreja e Convento de Nossa Senhora do Carmo e Capela e Casa de Oração da Ordem Terceira do Carmo", Matoso, José (dir.). *Patrimóno de Origem Portuguesa no Mundo, Arquitectura e Urbanismo. América do Sul*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2010, pp. 80-81.
55. Nero, Carlos del. *Escultura Ornamental Barrôca do Brasil, Portadas de Igrejas de Minas Gerais*. Universidade Federal de Minas Gerais, 1967, pp. 95-101 e Corrêa Mourão, Paulo Krüger. As igrejas setecentistas de Minas. São Paulo, Editora Itatiaia, 1986, p. 109.
56. Ramos Medina, Manuel. *Imagen de Su Santidad en un mundo profano: historia de una fundación*. México, Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia, 1990 e Fernández, Martha. *Cristóbal de Medina Vargas y la Arquitectura Salomónica en la Nueva Espana durante el Siglo XVII*. México, Universidad Nacional Autómoma de México, 2002.

São Francisco em Atlixco, de finais do século XVII, onde a pedra é fingida por argamassa de idêntica coloração, característica dessa região, ou na capela de Nossa Senhora do Loreto de San Luis Potosí, no México, cuja fachada, datada de 1700, foi construída sob a direcção do jesuíta mexicano Francisco González[57]. Já a fachada da igreja da Ordem Terceira do convento de San Agustín no México, malogradamente tapada em 1902 pelo engenheiro militar Alberto Robles Gil, só pode ser observada graças à divulgação de Luís Javier Cuesta Hernández[58]. Com efeito, e ao invés do que ocorreu no Brasil, onde a adesão a este programa parece ter sido nula, é ainda na igreja inaciana de Potosí, na Bolívia, com trabalho do canteiro local Sebastián de la Cruz (1707)[59], e nas de São Francisco de Antigua, na Guatemala (1712-1773)[60], da Companhia de Jesus de Quito, no Equador (1722-1765)[61], de São Francisco de La Paz, na Bolívia (1743-1790), ou na igreja de Santa Prisca de Taxco, no México (1751), que este modelo parece ter proliferado.

Nota final

Apesar da investigação em torno dos possíveis executantes destas obras ser moderada no que ao fornecimento de dados mais conclusivos sobre mestres pedreiros lisboetas a operar em Sevilha e o inverso diz respeito, modos próximos de entender algumas formas artística, transportam-nos para a noção de reconhecimento e de familiaridade, quando observamos e desmontamos plasticamente algumas das fachadas e portais de igrejas em Sevilha e Lisboa, ou mesmo no vasto universo ibero-americano.

Essa proximidade, sustentada pela circulação de *Tratados de Arte* que sabemos ter ocorrido, bem como pelo que artistas subtraíram da observação de frontispícios de obras literárias, religiosas ou científicas, da construção de arcos efémeros, ou do resultado de orientações construtivas de algumas ordens religiosas, permite-nos reiterar a ideia da transferência de modelos de portais barrocos entre Lisboa e Sevilha e entre o universo ibérico e o Brasil e o Novo Mundo.

57. Hernández Soubervielle, José Armando. *Nuestra Señora de Loreto en San Luis Potosí: Morfología y simbolismo de una capilla jesuita del siglo XVIII*. San Luis Potosí, Universidad Iberoamericana, 2009.
58. Cuesta Hernández, Luis Javier. "La consolidación del barroco en la escultura de la ciudad de México (1667-1710)", Gila Medina, Lázaro. *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Granada, Editorial Universidad de Granada, 2013, pp. 259-280.
59. Alcalá, Luisa Elena. *Fundaciones Jesuíticas...*, op. cit., pp. 205-207.
60. Castañeda, Alenka et al. *Los santos en las fachadas-retablo de la Antigua Guatemala*. Guatemala, Casa del Sol, 2002.
61. Alcalá, Luisa Elena. *Fundaciones Jesuíticas...*, op. cit., pp. 189-203.

As encomendas, motivadas, quer pela necessidade de afirmação de comanditários religiosos, ou governantes que detinham algum poder no seio das instituições eclesiásticas, quer pela migração de projectos, objectos e mão-de-obra, que consigo transportou formas e modos de trabalhar, resultaram em produções com afinidades compositivas, mas também ornamentais.

Mais do que essa familiaridade olisipo-sevilhana, constata-se, novamente pelo cotejamento dos espécimes, que a adopção de alguns modelos não só foi plenamente abraçada em Lisboa e Sevilha, como em Terras de Vera Cruz e outros pontos da América Latina, podendo mesmo afirmar-se que os portais e as fachadas desses locais alcançaram uma notabilidade escultórica nem sempre conseguida no mundo ibérico.

Ecos portugueses nos impressos hispalenses de Bernardino de Escalante

Rui Manuel Loureiro
CHAM, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa & ISMAT, Portimão (Portugal)

Resumen
Existió en Sevilla, entre 1560 y 1580, en la secuencia del establecimiento de los portugueses en Macao, una activa coyuntura oriental, que se caracterizó por la producción y difusión alargada, a veces de forma impresa, de noticias sobre Asia y específicamente sobre China. La descubierta de la ruta de torna-viaje de Filipinas al Nuevo Mundo incentivó el interés español por las cosas asiáticas, congregando una red de políticos, diplomáticos, cosmógrafos, naturalistas, que miraban con interese hacia Oriente, entreviendo no solo transcendentales oportunidades de promoción del saber, pero también estratégicas posibilidades para España de expansión de su área geográfica de influencia y intervención. Bernardino Escalante fue un ejemplo paradigmático de tal coyuntura. El presente texto procura identificar ecos portugueses en los impresos hispalenses del religioso español.
Palabras clave: Bernardino de Escalante; Sevilla; Portugal; China; cultura impresa; redes de información.

Abstract
Between 1560 and 1580, in the wake of the establishment of the Portuguese in Macao, there was in Seville a particularly active Oriental conjuncture characterized by the production and widespread, sometimes printed, dissemination of news about Asia and specifically about China. The discovery of the route from the Philippines to the New World stimulated Spanish interest in Asian matters, bringing together a network of politicians, diplomats, cosmographers, naturalists, who looked with interest to the East, not only seeing transcendental opportunities to promote knowledge but also possible strategies for Spain to expand its geographic area of influence and intervention. Bernardino Escalante was a paradigmatic example of such an environment. The present text seeks to identify Portuguese echoes in the printed works of the Spanish religious.

Keywords: *Bernardino de Escalante; Seville; Portugal; China; printed culture; networks of information.*

A edição de 1584 do famosíssimo *Theatrum Orbis Terrarum* de Abraham Ortelius, publicada em Antuérpia nas oficinas de Christophe Plantin, incluía pela primeira vez um inovador mapa da China, atribuído a um tal "Ludovico Georgio". Tratava-se, como hoje se sabe, da única produção conhecida do cartógrafo português Luís Jorge de Barbuda, que por esses anos trabalhava em Espanha, para onde fora levado pelo cosmógrafo italiano Giovanni Batista Gesio, a instâncias de D. Juan de Borja, quando este último desempenhava em Portugal funções de embaixador de Filipe II[1]. Os mapas do atlas de Ortelius costumavam incluir no respectivo reverso um texto alusivo ao espaço geográfico que representavam[2]. E o mapa de Barbuda não é excepção, pois apresenta uma elaborada descrição da China no verso, que começa (e utilizo a edição espanhola de 1588[3]) por esta frase: *"Desta region ha escrito vn librillo particular*

1. Barbuda, Luís Jorge de. "Chinae, olim Sinarum regionis, noua descriptio". In Carlos Martínez-Shaw & Marina Alfonso Mola, eds. *La ruta española a China*. Madrid, Ediciones El Viso, 2007, pp. 90-91; para a primeira edição, cf. Ortelius, Abraham, ed. *Theatrum Orbis Terrarum*. Antuérpia, Christophe Plantin, 1584. Sobre Luís Jorge de Barbuda, ver Cortesão, Armando. *Cartografia e cartógrafos portugueses dos séculos XV e XVI*. 2 vols. Lisboa, Seara Nova, 1935, vol. II, pp. 276-285; ver também Cortesão, Armando & Mota, Avelino Teixeira da, eds. *Portugaliae Monumenta Cartographica*. 6 vols. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1987, vol. III, pp. 123-125.
2. A propósito do atlas de Ortelius, ver Broecke, M. P. R. van den. *Ortelius Atlas Maps: An Illustrated Guide*. Leiden / Boston, Brill, 2011. Sobre os textos que aparecem no verso dos mapas, ver Broecke, M. P. R. van den. *Theatrum Orbis Terrarum (1570-1641): Characteristics and development of a sample of on verso map texts*. Utrecht, Universiteit Utrecht, 2009.
3. Ortelius, Abraham. *Theatro de la Tierra Universal*. Antuérpia, Christopher Plantin, 1588, fl. 93 (disponível em: http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/726/11/thea-



Fig 1: Retrato de Bernardino de Escalante.

Cf. Escalante, Bernardino de. *Dialogos del Arte Militar*. Sevilha, Casa de Andrea Pescioni, 1583, nas páginas preliminares, não numeradas. Sobre o activo e interessante impressor desta obra, ver Gómez Merchán, Francisco Javier. «De librero a traductor: Andrea Pescioni y su aportación a las "Historias prodigiosas"». *Archivo Hispalense*, tm. 95, ns. 288-290, 2012, pp. 397-410. Existem duas edições recentes desta obra de Escalante, uma fac-similada, outra crítica: Escalante, Bernardino de. *Dialogos del Arte Militar*, ed. José Luis Casado Soto & Geoffrey Parker. Salamanca, Universidad de Cantabria, 1992; Escalante, Bernardino de. D*iálogos del Arte Militar*, ed. Raquel Martín Polín. Madrid, Ministerio de Defensa, 2002.

Bernardino de Escalante en lengua Española: d'el que hemos sacado estas cosas siguientes". Por esta via, no verso de um mapa publicado por

tro-de-la-tierra-universal/ [acesso em 24-09-2017]). Esta edição espanhola, aparentemente, terá sido sobretudo da responsabilidade do impressor Plantin; ver Harris, Jason. "Plantin's Spanish Atlas and the Politics of the Vernacular". In Barry Taylor & Alejandro Coroleu, eds. *Humanism and Christian Letters in Early Modern Iberia (1480-1630)*. Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Press, 2010, pp. 75-92.

Ortelius, o "librillo" que Escalante dedicou à China viria a conhecer uma divulgação extraordinária[4].

Vejamos em primeiro lugar quem era Bernardino de Escalante, que nasceu em Laredo entre 1530 e 1535, e de quem, por um singular acaso, se conhecem actualmente dois retratos, circunstância assaz invulgar em personagens de estatuto social menos elevado. O primeiro retrato é uma gravura que figura numa das duas obras que viria a publicar, e que nos apresenta o busto de um homem de meia-idade, debaixo do escudo dos Escalante [cf. Fig. 1].

O segundo retrato de Escalante apresenta-o em pose de oração, na tábua esquerda de um tríptico religioso de finais do século XVI, que se conserva na igreja paroquial de Laredo[5]. Assinalem-se dois detalhes desta curiosa peça artística. Por um lado, dois livros figuram sobre uma mesa, no canto direito do retrato, as duas obras publicadas por Escalante, que serão referidas já de seguida. Por outro lado, a legenda em latim, que nos apresenta um resumo da sua vida e obra: *"Bernardino de Escalante, em outro tempo inquisidor da Inquisição de Sevilha, famosíssimo por tirar à luz dois livros,* Da Arte Militar *e* História da China Oriental*. Este era o seu rosto e aparência na época em que tinha 46 anos"*[6]. Valerá a pena salientar, entretanto, que o retrato do tríptico de Laredo foi restaurado, com alterações significativas do original, como foi já assinalado pelo mais laborioso biógrafo de Escalante[7].

Bernardino era filho de García de Escalante, um armador de navios e importante mercador de Laredo, cujas embarcações estabeleciam relações marítimas regulares com as regiões setentrionais da

---

4. Ver Melón, Amando. "El 'librillo' de Bernardino de Escalante". *Estudios Geograficos*, vol. 28, n. 108, 1968, pp. 423-432.
5. Ver reprodução e análise do tríptico em Cofiño Fernández, Isabel. *La pieza del mes - Noviembre 2015: Tríptico de la Virgen de los Desamparados. Capilla de la Concepción de la Iglesia de Santa María de la Asunción de Laredo*. Santander, Aula de Patrimonio Cultural - Universidad de Cantabria, 2015.
6. A legenda original reza o seguinte: «BERNARDINUS DESCALANTE INQUISITIONIS APUD HISPALENSES QUONDAM, INQUISITOR, EDITIS IN LUCEM DE ARTE MILITARIA AC SINARUM ORIENTALIUM HISTORIAE LIBRIS CLARISIMUS, HOC ERAT ORIS VULTU ET DECORE QUO TEMPORE ANNUM AETATIS AGERET XLVI».
7. Ver Casado Soto, José Luis. «Bernardino de Escalante, perfil sobre un paisaje en el tiempo». In *Bernardino de Escalante. Discursos de Bernardino de Escalante al Rey y sus Ministros (1585-1605)*, ed. José Luis Casado Soto. Salamanca, Universidade de Cantabria / Excmo. Ayuntamiento de Laredo, 1995, pp. 15-106. Trata-se do mais actualizado e mais rigoroso estudo sobre Escalante, que aqui utilizo para as referências biográficas.

Europa. O jovem Bernardino terá decerto participado de forma activa nos empreendimentos familiares.

Existe uma questão marginal, que creio nunca terá sido colocada, que é a de saber se existiram relações familiares entre Bernardino de Escalante e um outro García de Escalante, quer dizer, García de Escalante Alvarado. Este último, é bem sabido, passou ao Novo Mundo em 1538, e viajou pelo Pacífico, com rumo às *Islas del Poniente*, na companhia de Ruy López de Villalobos na década de 1540. Foi, aliás, um dos sobreviventes desta expedição, que na impossibilidade de efectuarem a viagem de volta desde as ilhas de Maluco até ao Novo Mundo, voltaram a Lisboa pela rota do Cabo, em navios lusitanos. A partir da capital portuguesa, onde esteve encarcerado, Escalante Alvarado escreveu uma relação da sua viagem de circum-navegação, na qual se debruçava com algum pormenor sobre o Oriente mais longínquo, e inclusivamente sobre a China e o então recém-descoberto arquipélago do Japão[8]. Partiu seguidamente para a Nova Espanha, onde veio a falecer em 1560. Muito provavelmente pertenceria a um dos ramos dos Escalante de Laredo, sendo um primo afastado de Bernardino. Mas não se sabe se a notícia das suas viagens orientais terá de alguma forma influenciado o interesse que mais tarde Bernardino de Escalante veio a demonstrar pelo Oriente em geral e pela China em particular[9].

Em 1554 o jovem Bernardino embarcou na armada que a partir do norte de Espanha levou a Inglaterra o príncipe Felipe, para o seu casamento com a rainha inglesa Mary Tudor[10]. Depois de um período de catorze meses em Inglaterra, Escalante continuou viagem rumo à Flandres, no séquito de Felipe, que em Bruxelas, em princípios de 1556, receberia o trono de Espanha, na sequência da abdicação do pai, o imperador Carlos V[11]. Durante este período, Escalante terá provavelmente participado em diversas campanhas militares na Flandres[12], já que anos

8. Ver Varela, Consuelo. *El viaje de Ruy López de Vilalobos a las Islas del Poniente, 1542-1548*. Milão, Cisalpino – Goliardica, 1983.
9. Sobre as informações orientais de García de Escalante, ver Loureiro, Rui Manuel. *Fidalgos, Missionários e Mandarins: Portugal e a China no Século XVI*. Lisboa, Fundação Oriente, 2000, pp. 363-396.
10. A respeito do casamento real, ver Samson, Alexander. "Changing Places: The Marriage and Royal Entry of Philip, Prince of Austria, and Mary Tudor, July-August 1554". *The Sixteenth Century Journal*, vol. 36, n. 3, 2005, pp. 761-784.
11. Ver Bouza Alvarez, Fernando. *D. Filipe I*. Lisboa, Temas & Debates, 2008.
12. Sobre as guerras da Flandres, ver Parker, Geoffrey. *The Army of Flanders and the Spanish Road, 1567-1659*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

mais tarde escreverá um livro sobre a arte da guerra, alegando possuir larga experiência na matéria.

Regressado a Espanha por volta de 1560, Bernardino de Escalante ter-se-á aparentemente dedicado aos estudos superiores durante alguns anos, acabando por ingressar na carreira eclesiástica. Na década seguinte há notícias de que era beneficiado na igreja de Laredo, e também comissário da Inquisição da Galiza. Mais ou menos neste período, entre 1567 e 1574, esta instituição galega esteve praticamente inactiva, mas os comissários inquisitoriais mantiveram as suas funções de vigilância do tráfico mercantil nos portos da região, controlando sobretudo o contrabando de livros oriundos do norte da Europa[13].

Em data que não se consegue precisar, mas seguramente por volta de 1570, Escalante efectuou uma viagem a Lisboa, por razões desconhecidas. Nesta época houve um intenso movimento de espanhóis na capital portuguesa, coincidindo com a residência de don Juan de Borja naquela cidade, como embaixador espanhol, a partir de 1569. Desde o seu posto lisboeta, don Juan de Borja, para além de todas as funções normalmente cometidas a um embaixador, e de acordo com as instruções que tinha recebido de Felipe II, deveria estar especialmente atento a *"lo que pasa en lo de las yslas philipinas"*[14]. Quer dizer, os espanhóis, depois de várias tentativas infrutíferas, tinham finalmente logrado estabelecer uma ligação marítima regular entre o Novo Mundo e o arquipélago das Filipinas, graças à descoberta da torna-viagem por Andrés de Urdañeta em 1565.

Espanha tentava ocupar posições sólidas naquele longínquo arquipélago. Mas as autoridades espanholas mantinham-se atentas a uma possível reacção negativa da parte de Portugal, pois não era ainda pacífica a exacta delimitação do anti-meridiano de Tordesilhas, e as questões relacionadas com a partilha de áreas de influência na Ásia mais oriental estavam na ordem do dia[15]. Entretanto, não é impossível

---

13. Ver Contreras, Jaime. *El Santo Oficio de la Inquisición de Galicia*. Madrid, Akal, 1982, p. 80.
14. Instruções de Felipe II (Madrid, 06-12-1569), documento transcrito em Sánchez Moguel, Antonio. *Reparaciones Históricas - Estudios Peninsulares*. Madrid, Imprenta y Litografía de los Huérfanos, 1894, pp. 233-238. Sobre as actividades do embaixador em Lisboa, ver Deswartes-Rosa, Sylvie. "De l'emblematique à l'espionnage: autour de D. Juan de Borja, ambassadeur espagnol au Portugal". In Pedro Dias, ed. *As Relações Artísticas entre Portugal e Espanha na Época dos Descobrimentos*. Coimbra, Livraria Minerva, 1987, pp. 147-183.
15. Relativamente a esta questão, ver Ollé, Manel. "A Inserção das Filipinas na Ásia

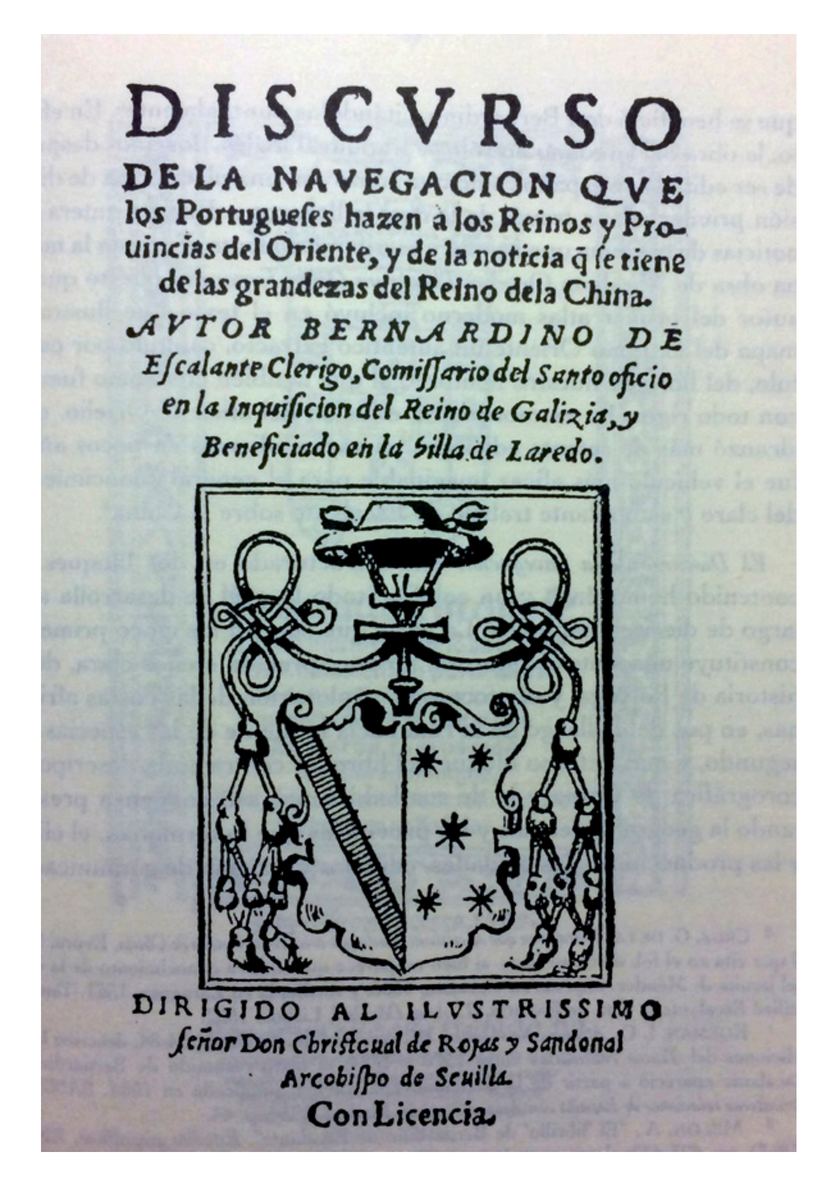
que a verdadeira corrida de Espanha ao Oriente, na década de 1560 fosse uma consequência imediata do estabelecimento dos portugueses em Macau por volta de 1555. Perante as notícias chegadas a Lisboa, e desde logo transmitidas para Espanha, sobre os proveitosos negócios que os portugueses realizavam nas partes da China e na rota entre Macau e o Japão, os espanhóis miravam as Filipinas como a única possibilidade de acesso a estes riquíssimos mercados asiáticos[16].

As actividades de don Juan de Borja em Lisboa, portanto, tinham uma clara ligação com os assuntos orientais. Seguramente por esse motivo, o embaixador estava acompanhado em Lisboa por Giovanni Battista Gesio, um cosmógrafo napolitano que estava ao serviço de Felipe II[17]. Os dois tentaram durante a década de 1570 recrutar diversos técnicos portugueses especializados em assuntos ultramarinos –e entre estes o cartógrafo e matemático Luís Jorge de Barbuda, justamente o autor do mapa da China publicado por Abraham Ortelius. O objetivo essencial das actividades de don Juan de Borja tinha que ver com o estabelecimento da linha de demarcação na área das *Islas del Poniente*; e por isso mesmo era fundamental a acumulação de materiais geográficos e cartográficos actualizados e relacionados com esta problemática. Mas ao mesmo tempo nota-se também da parte do embaixador e dos seus colaboradores uma procura intensa, em Lisboa, de informações orais, escritas, gráficas, e também materiais, sobre la China.

Um dos casos mais relevantes diz respeito a uma carta que o padre Gregorio González escreveu a don Juan de Borja desde Malaca, por volta de 1571, e que continha uma elaborada descrição da parte mais extrema da Ásia, com diversas anotações sobre a China. Gregorio González, sobre o qual nada de especial se consegue apurar, era um padre espanhol que tinha vivido alguns anos em Macau. Aparentemente, González enviou também desde Malaca um conjunto de 18 livros chineses impressos, que seriam remetidos a Madrid pelo embaixador Borja –e que ainda hoje se conservam na biblioteca do Escorial[18]–.

Oriental (1565-1593)". *Revista de Cultura / Review of Culture*, n. 7, 2003, pp. 7-22.

16. Ver, a propósito, Loureiro, Rui Manuel. *Em busca das origens de Macau*. Macau, Museu Marítimo de Macau, 1996.
17. A respeito de Gesio, uma curiosíssima e mal estudada personagem, ver Lamb, Ursula. *Nautical Scientists and their Clients in Iberia (1508-1624): Science from Imperial perspective*. Lisboa, Instituto de Investigação Científica Tropical, 1985; e também Portuondo, María M. *Secret Science: Spanish Cosmography and the New World*. Chicago / Londres, The University of Chicago Press, 2009.
18. Carta / relação editada em Loureiro, Rui Manuel Loureiro. *Em busca das origens de Macau*, op. cit., pp. 193-202.



DISCVRSO
DE LA NAVEGACION QVE
los Portugueſes hazen à los Reinos y Pro-
uincias del Oriente, y de la noticia q̃ ſe tiene
de las grandezas del Reino dela China.
AVTOR BERNARDINO DE
Eſcalante Clerigo, Comiſſario del Santo oficio
en la Inquiſicion del Reino de Galizia, y
Beneficiado en la Silla de Laredo.

DIRIGIDO AL ILVSTRISSIMO
ſeñor Don Chriſtoual de Rojas y Sandoual
Arcobiſpo de Seuilla.
Con Licencia.

Fig. 2: Portada do *Discurso de la navegacion* de Bernardino de Escalante.

Cf. Escalante, Bernardino de. *Discurso de la navegacion que los Portugueses hazen à los Reinos y Prouincias del Oriente, y de la noticia que se tiene de las grandezas del Reino de la China*. Sevilha, Casa de la Viuda de Alonso García Escribano, 1577. Sobre este impressor, ver Álvarez Márquez, María del Carmen. *La impresión y el comercio de libros en la Sevilla del quinientos*. Sevilha, Universidad de Sevilla, 2007.

Não é impossível que Bernardino de Escalante estivesse em Lisboa integrado na equipa de don Juan de Borja, encarregado também de recolher notícias sobre a China. É o que se pode inferir do facto de poucos anos mais tarde, em 1577, o religioso laredano ter publicado em Sevilha um livro que tratava essencialmente das coisas da China, o *Discurso de la navegacion que los Portugueses hazen à los Reinos y Provincias del Oriente y de la noticia que se tiene de las grandezas del Reino de la China* [cf. Gravura 2].

O *Discurso de la navegacion*, um *octavo* de cem folhas, é um livro raro e curioso, de que se conhecem pouquíssimos exemplares, uns dez ao todo[19]. Não existe na Biblioteca Nacional de Espanha, nem tãopouco na Biblioteca Nacional de Portugal, mas afortunadamente estão disponíveis diversas edições recentes, entre elas uma edição fac-similada[20]. A obra está dedicada a don Cristóbal de Rojas y Sandoval, então arcebispo de Sevilha, que Escalante provavelmente conheceria desde os tempos da Flandres, onde ambos tinham demorado na mesma época, quando don Cristóbal desempenhava funções de capelão de Carlos V[21].

É impossível analisar aqui a obra de forma exaustiva, mas haverá que sublinhar vários tópicos. O tratado de Escalante divide-se em duas partes distintas. A primeira, com cinco capítulos, apresenta uma brevíssima história da fundação de Portugal e do primeiro século da expansão portuguesa ultramarina, desde os tempos do infante dom Henrique até às viagens de Vasco da Gama e de Pedro Álvares Cabral, nos primeiros anos do século XVI. De um ponto de vista estritamente espanhol, parece-me (mas não estou totalmente seguro) que se trata de uma inovação historiográfica, dedicar uma parte de um livro à história marítima portuguesa. Talvez Escalante tomasse inspiração no *Tratado dos Descobrimentos* de António Galvão, publicado em Lisboa em 1563, que tinha seguido o mesmo procedimento a respeito da história dos descobrimentos espanhóis[22]. A segunda parte do *Discurso de la navegacion* (mais onze capítulos) é dedicada à descrição da China, o que era também uma inovação em Espanha, pois pela primeira vez se publicava um livro quase exclusivamente dedicado a matérias chinesas.

É evidente que Escalante teve presente na composição do seu livro sobre China as instruções consignadas nas "Ordenanzas del Bosque de Segovia", assinadas por Felipe II em 1573, que respeitavam à des-

19. Para la localización de los ejemplares, ver http://iberian.ucd.ie/view/iberian:4543 [acesso em 24-09-2017].
20. Escalante, Bernardino de. *Discurso de la navegacion que los Portugueses hazen à los Reinos y Prouincias del Oriente, y de la noticia que se tiene de las grandezas del Reino de la China*, ed. Lourdes Díaz-Trechuelo. Salamanca, Universidad de Cantabria / Excmo. Ayuntamiento de Laredo, 1991.
21. Don Cristóbal estivera na Flandres exercendo funções de capelão do imperador Carlos V. Sobre este personagem, ver Garmendia Arruebarrena, José. "Un arzobispo ilustre de Fuenterrabía". *Sancho el Sabio*, n. 10, 1999, 151-162.
22. Ver Galvão, António. *Tratado dos descobrimentos*, ed. Visconde de Lagoa & Elaine Sanceau. Porto, Livraria Civilização, 1987. Sobre a obra de Galvão como ensaio de história global, ver Marcocci, Giuseppe. *Indios, cinesi, falsari: Le storie del mondo nel Rinascimento*. Roma / Bari, Editori Laterza, 2016, pp. 65-96.

crição de novas terras e novas gentes[23]. Se analisamos a *"Tabla de los Capitulos que en este Libro se contienen"*, encontramo-nos perante uma organizada descrição da China, que trata sucessivamente da geografia, das actividades produtivas, das cidades e do urbanismo, dos usos e costumes, da navegação, do ensino e da escrita, da política, administração e governo, e das crenças e formas da vida religiosa.

Escalante revela-nos de forma clara as suas fontes de informação. Por um lado, refere os testemunhos orais de viajantes portugueses que conheceu em Lisboa ou, como escreve, *"Esto vi afirmar à muchos Portugueses que en aquella tierra an estado"*[24]. Como hipótese remota, podemos imaginar um encontro com o célebre Fernão Mendes Pinto, que na época vivia em Almada, do outro lado do rio Tejo, onde se dedicava à escrita do seu extenso livro de memórias, e que era considerado como um dos maiores especialistas portugueses em questões asiáticas e especificamente em assunto chineses[25]. Por outro lado, Escalante escutou também *"los mesmos naturales Chinas"*, que encontrou em Lisboa e em Sevilha[26].

Mas as fontes primordiais de Escalante foram os livros portugueses que teve oportunidade de consultar ou adquirir em Lisboa: por um lado, menciona *"Iuan de Barros, historiador dotisimo de aquella nacion"*; por outro lado, fala de *"Fray Gaspar de la Cruz religioso Portuges de la orde de santo Domingo, que estuuo en esta tierra en la Ciudad de Cantõ, y escriuio copiosamete las cosas que vio"*[27]. O *Discurso de la navegación*, efectivamente, lê-se como uma paráfrase de duas obras publicadas em Portugal escassos anos antes.

Em primeiro lugar, as *Décadas da Asia* do historiador português João de Barros, que foram impressas em Lisboa entre 1552 e 1563, e que historiavam as actividades desenvolvidas pelos portugueses no Oriente. A *Década Terceira*, sobretudo, continha extensas notícias a respeito da China[28]. Escalante menciona inclusivamente o facto de que Barros ha-

---

23. Ver Cuesta Domingo, Mariano. *Normativa para Descubrimientos y Ordenanzas del Bosque de Segovia*. Segovia, Colegio Universitario de Segovia, 1994, pp. 165-277.
24. Escalante, Bernardino de. *Discurso de la navegacion...*, op. cit., fl. 49v.
25. Sobre Mendes Pinto e a China, ver Loureiro, Rui Manuel. *Nas Partes da China*. Lisboa, Centro Científico e Cultural de Macau, 2009, pp. 151-180.
26. Escalante, Bernardino de. *Discurso de la navegacion...*, op. cit., fl. 100.
27. Escalante, Bernardino de. *Discurso de la navegacion...*, op. cit., fls. 34 e 63. Ver identificação das relações intertextuais com as obras de João de Barros e Gaspar da Cruz no Anexo I.
28. Para referências às obras de Barros e ao seu tratamento da China, ver Boxer, Charles

via utilizado livros e mapas chineses, que fazia traduzir por um de sus colaboradores asiáticos.

Em segundo lugar, a principal fonte de inspiração de Escalante foi o *Tractado em que se cõtam muito por esteso as coisas da China*, publicado em Évora em 1570. O seu autor, Gaspar da Cruz, era um missionário dominicano que tinha visitado a cidade de Cantão em 1556, durante um mês. Regressado a Portugal, teve a preocupação de escrever um detalhado compêndio sobre o mundo chinês, utilizando as suas próprias experiências do terreno, bem como um alargado grupo de textos preparados por homens que haviam visitado as cidades chinesas do litoral meridional, entre os quais se destacava Galiote Pereira[29]. O *Tractado* de Gaspar da Cruz compilava as mais actualizadas notícias disponíveis em Portugal sobre o Celeste Império. A visão positiva e encomiástica de João de Barros e de Gaspar da Cruz é reproduzida por Escalante, que elogia entusiasticamente las *"grandezas del Reino de la China"*. E o seu *Discurso de la navegacion* apresenta um panorama actualíssimo dos conhecimentos lusitanos sobre o mundo chinês[30].

Durante a sua visita a Lisboa, curiosamente, don Bernardino procurou também documentar-se por intermédio de objectos oriundos de China. Assim, o clérigo espanhol declara, por exemplo, que teve a possibilidade de manusear dois *"libros de molde"* chineses que se encontravam na colecção da rainha de Portugal[31]. Com efeito, Catarina de Áustria, a viúva de el-rei dom João III, era uma aficcionada coleccionadora de preciosidades orientais, e possuía numerosos artefactos chineses na sua câmara[32].

Significativamente, Escalante terminava o seu livro com um breve capítulo sobre as Filipinas, no qual incentiva a Coroa espanhola a investir nas relações com a China, por três motivos fundamentais: a grandeza das coisas daquele *"grã Reino"*, amplamente comprovada

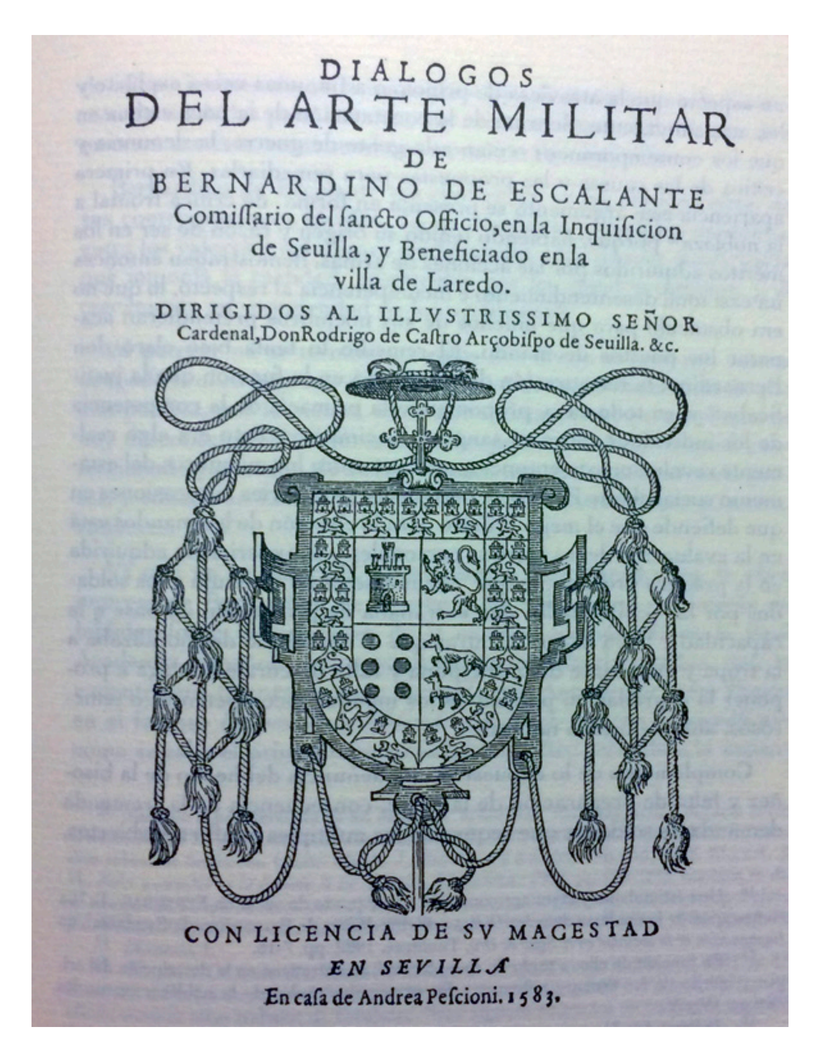
R. *João de Barros, Portuguese Humanist and Historian of Asia*. Nova Delhi, Concept Publishing Company, 1981; e também Loureiro, Rui Manuel. F*idalgos, Missionários e Mandarins...*, op. cit., pp. 449-452 e 596-600. Cf. uma cómoda edição da obra: Barros, João de. *Décadas da Ásia*, ed. Nicolau Pagliarini. 8 vols. Lisboa, Livraria Sam Carlos, 1973.

29. Cf. Cruz, Gaspar da. *Tratado das coisas da China*, ed. Rui Manuel Loureiro. Lisboa, Sociedade Editora de Livros de Bolso, 2010.

30. Sobre Escalante, ver Padrón, Ricardo. "Sinophobia vs. Sinophilia in the 16th Century Iberian World". *Revista de Cultura / Review of Culture*, n. 46, 2014, pp. 95-107.

31. Escalante, Bernardino de. *Discurso de la navegacion...*, op. cit., fl. 62v.

32. Sobre as colecções de dona Catarina, ver Jordan, Annemarie. *A rainha colecionadora: Catarina de Áustria*. Mem Martins, Círculo de Leitores, 2012.



DIALOGOS
DEL ARTE MILITAR
DE
BERNARDINO DE ESCALANTE
Comiſſario del ſancto Officio, en la Inquiſicion
de Seuilla, y Beneficiado en la
villa de Laredo.
DIRIGIDOS AL ILLVSTRISSIMO SEÑOR
Cardenal, Don Rodrigo de Caſtro Arçobiſpo de Seuilla. &c.

CON LICENCIA DE SV MAGESTAD
EN SEVILLA
En caſa de Andrea Peſcioni. 1583.

Fig. 3: Portada dos *Dialogos del Arte Militar* de Bernardino de Escalante.

Cf. Escalante, Bernardino de. Dialogos del Arte Militar. Sevilha, Casa de Andrea Pescioni, 1583.

nas páginas do seu livro; a circunstância de, na sua informada opinião, a China se encontrar *"en el distrito de la conquista de nuestro Rei catolico"*; e o facto de que os *"Españoles se an avezindado tan cerca de aquel Reino, y la navegacion à el"* ser *"tan segura, y breve"* como refere no seu tratado[33]. Valerá a pena sublinhar que Escalante propõe uma aproximação diplomático-mercantil à China, semelhante à que haviam adoptado os portugueses, ao contrário de outras vozes que na década de 1570, a partir de Manila, advogavam a conquista militar do império chinês pelos exércitos de Felipe II, como o feitor Andrés de Mirandaola ou o governador Francisco de Sande[34].

33. Escalante, Bernardino de. *Discurso de la navegacion...*, op. cit., fl. 98r.
34. Relativamente a esta questão, ver Ollé, Manel. *La empresa de China: De la Armada Invencible al Galeón de Manila*. Barcelona, Acantilado, 2002.

O facto de se conhecerem hoje em dia tão poucos exemplares do livro de Escalante na Europa pode significar que o *Discurso de la navegacion* foi sobretudo adquirido por viajantes com destino às Filipinas e utilizado como manual de aproximação à China. Tanto mais que se tratava de um livro de pequenas dimensões, facilmente transportável.

Pouco se sabe sobre la carreira de Escalante em Sevilha, na sequência da sua visita a Portugal em inícios da década de 1570. Somente que era comissário do Santo Ofício nesta cidade, e que a partir de 1581 foi mordomo do novo arcebispo hispalense, o influente don Rodrigo de Castro, que seguramente conhecia desde os tempos passados na Flandres, onde ambos coincidiram[35]. E em 1583 Escalante publica um segundo livro, também em Sevilha, os *Dialogos del Arte Militar*, que dedica ao arcebispo seu patrono [cf. Gravura 3].

Trata-se de um título algo inesperado para um eclesiástico, mas Escalante apresenta-se extremamente bem informado sobre temas bélicos, alegando uma larga experiência vivencial nesta matéria. Além do mais, demonstra uma vastíssima erudição sobre história militar, bem como um apurado conhecimento da realidade geopolítica da Europa e do Mediterrâneo. A obra teve um enorme êxito editorial, sobretudo no norte da Europa, pois houve mais quatro edições nos anos seguintes, em Bruxelas (1588, 1589, 1595) e em Antuérpia (1604). Existem duas edições recentes, uma delas fac-similada.

Não se detectam muitas ligações lusitanas nos *Dialogos*, pois trata-se de uma obra que se ocupa sobretudo das guerras no norte da Europa e no Mediterrâneo. Mas é possível apontar pelo menos três ou quatro pistas. Uma hipótese interessante seria imaginar que em Portugal Bernardino de Escalante poderia ter adquidor a *Arte da guerra no mar*, que lhe serviria de inspiração, já que se tratava de um inovador tratado de temas militares publicado em 1555 por Fernando de Oliveira, um clérigo português que na década de 1570 talvez se encontrasse em Lisboa[36]. Depois, Escalante conhece muito bem a história militar recente de Portugal, citando, por exemplo, a *"infelice jornada"* de el-rei dom

35. Sobre o percurso de don Rodrigo, ver González López, Emilio. *Siempre de negro: Galicia en la Contrarreforma, el reinado de Felipe II*. Vigo, Editorial Galaxia, 1970.
36. Cf. Oliveira, Fernando. *A Arte da Guerra do Mar*, ed. Henrique Quirino da Fonseca & Alfredo Botelho de Sousa. Lisboa, Edições Culturais da Marinha, 1983. Sobre Oliveira, ver Domingues, Francisco Contente. *Os Navios do Mar Oceano: teoria e empiria na arquitectura naval portuguesa dos séculos XVI e XVII*. Lisboa, Centro de História da Universidade de Lisboa, 2004, pp. 35-106.

Sebastião a Marrocos ou a campanha naval que havia pouco tinha sido desenvolvida por Álvaro de Bazán nos Açores[37]. Entretanto, os *Dialogos* contêm escassíssimas referências intertextuais explícitas, citando no máximo uns dez autores. Mas uma dessas referências diz respeito a *"Iuan de Barros doctissimo historiador Portuges"*[38].

Um tópico menos evidente relaciona-se com *"Iorge Castrioto señor de Albania"*, que é repetidamente citado por Escalante[39]. Trata-se de uma interessante referência à *Chronica do valeroso Principe & inuenciuvel Capitão Iorge Castrioto Senhor dos Epirenses ou Albaneses*, obra traduzida do latím pelo cronista português Francisco de Andrade e publicada em Lisboa em 1567[40]. Gjergj Kastrioti, também conhecido como Skanderbeg ou Iskander Beg, foi um senhor de guerra albanês que liderou uma rebelião militar contra los otomanos no século XV. Tratava-se de um tópico muito actual na época, tendo em conta os confrontos que tinham por palco o Mediterrâneo e muitas das suas regiões ribeirinhas. Escalante conheceu seguramente a edição portuguesa em Lisboa, e talvez se tenha mesmo cruzado com o autor, o cronista Francisco de Andrade. Além do mais, poderá ter sido ele o inspirador da primeira edição espanhola da obra, que foi publicada em Sevilha em 1585, em tradução efectuada a partir do português por Juan Ochoa de la Salde, um sacerdote sevilhano que esteve ligado, tal como Escalante, ao arcebispado hispalense. Não se conhece nenhum exemplar desta primeira edição, mas a obra conheceu uma tal popularidade que logo se publicaram novas edições em 1588 em Lisboa e em 1597 em Madrid[41].

Em 1583 Escalante voltou a Lisboa, chamado por Felipe II para colaborar com o arquitecto Juan de Herrera, e também com o cosmógrafo João Baptista Lavanha, na reformação da arte de navegar dos pilotos portugueses da carreira da Índia. No âmbito da União Ibérica, tratava-se de tentar aplicar na Casa da Índia as normas e metodologias que eram usadas em Sevilha, na Casa de la Contratación[42]. De acordo

37. Escalante, Bernardino de. *Dialogos del arte militar...*, op. cit., fls. 77 e 177-190v.
38. Escalante, Bernardino de. *Dialogos del arte militar...*, op. cit., fl. 72v.
39. Escalante, Bernardino de. *Dialogos del arte militar...*, op. cit., fls. 7v e 40v.
40. Ver sobre esta questão Loureiro, Rui Manuel. «Um cronista esquecido: Francisco de Andrade e as suas obras». *Povos e Culturas*, n. 20, 2016, pp. 285-304.
41. [Barleti, Marín.] C*oronica de Jorge Castrioto, principe de Albania*, ed. Juan de Ochoa de la Salde. Sevilha, s. n., 1585 (?). Ver Wilkinson, Alexander S., ed. *Iberian Books: Books Published in Spanish or Portuguese or on the Iberian Peninsula before 1601*. Leiden / Boston, Brill, 2010, p. 541 (que refere que poderá existir um exemplar da 1.ª edição espanhola na Biblioteca Nacional do México).
42. Sobre Lavanha, ver Loureiro, Rui Manuel. "João Baptista Lavanha, cosmographe portugais, et la chronique d'Asie au début du XVIIe siècle". *e-Spania*, n. 28, 2017,

com as suas próprias palavras, num memorial que mais tarde dirigiu a Felipe II, Escalante preparou e publicou em Lisboa, nesse mesmo ano, um *Regimiento de navegacion a la India oriental* (de que não se conhece nenhum exemplar), o qual teria sido distribuído pelos pilotos da frota lusitana que nesse ano largou para o Oriente.

Estas alegações de Escalante parecem assaz despropositadas, num homem que supostamente não tinha qualquer experiência de navegação oceânica, e que memso assim levantava graves críticas relativamente aos técnicos marítimos portugueses, que durante quase um século tinham mantido em funcionamento pleno a "carreira da Índia". Evidentemente, o episódio necessita de ser devidamente analisado, no contexto da discussão do anti-meridiano de Tordesilhas, em próxima oportunidade.

Com esta viagem a Lisboa encerram-se as ligações mais directas de Escalante com Portugal e com a cultura geográfica e náutica portuguesa. Nos anos seguintes, e até ao seu desaparecimento por volta de 1610, o religioso espanhol continuou a preparar numerosos discursos (ou arbítrios) sobre diversos temas de actualidade geo-estratégica, normalmente dirigidos ao monarca espanhol, os quais foram já exemplarmente publicados e estudados.

Bernardino de Escalante, através das suas actividades de recolha de informações estratégicas e da produção de livros especializados, converteu-se, de mero eclesiástico da periferia, num agente cultural de primeiríssima importância para a monarquia espanhola. Para isso contribuíram também os seus contactos regulares com Felipe II desde a viagem a Inglaterra em 1554 e a sua vasta rede de contactos com figuras eminentes da hierarquia católica (curiosamente oriundas do norte de Espanha). O seu interesse por Portugal foi essencialmente pragmático. O reino vizinho interessou-lhe sobretudo como fonte de informação a respeito do mundo oriental, que Espanha, a partir das Filipinas, estava em vias de alcançar.

A sua fama ulterior foi principalmente motivada pelo livro dedicado à descrição da China, que, embora baseado em notícias de origem portuguesa, teve largas repercussões europeias: através do mapa pu-

http://e-spania. revues.org/27316 [acesso em 01-04-2018]. A respeito das tentativas de reforma da Casa da Índia lisboeta, ver Portuondo, María M. *Secret Science*..., op. cit., pp. 79-95.

blicado por Ortelius acima referido; através da tradução inglesa publicada em 1579 em Londres por John Frampton, um antigo prisioneiro da Inquisição sevilhana[43]; e através da utilização que dele fez Juan González de Mendoza na sua famosa *Historia del gran reino de China*, publicada pela primeira vez em 1585, em Roma, e com 40 edições posteriores até finais do século XVI[44].

Anexo 1 – Fontes do *Discurso de la navegacion* de Bernardino de Escalante

Escalante, *Discurso*	Fontes
Cap. 1	Barros, Déc. I, liv. 1, cap. 1
Cap. 2	Barros, Déc. I, liv. 1, caps. 2-16
Cap. 3	Barros, Déc. I, liv. 2, caps. 1-2; Barros, Déc. I, liv. 3, caps. 1-5 e 12
Cap. 4	Barros, Déc. I, liv. 4, caps. 1-12
Cap. 5	Barros, Déc. I, liv. 5, caps. 1-10; Barros, Déc. I, liv. 7, cap. 7
Cap. 6	Barros, Déc. III, liv. 2, cap. 7; Cruz, Tractado, caps. 1-4
Cap. 7	Barros, Déc. III, liv. 2, cap. 7; Cruz, Tractado, caps. 6 e 8-12
Cap. 8	Barros, Déc. III, liv. 2, cap. 6; Cruz, Tractado, caps. 6-7
Cap. 9	Barros, Déc. III, liv. 2, cap. 7; Cruz, Tractado, caps. 10-11 e 13-15
Cap. 10	Barros, Déc. III, liv. 2, caps. 7-8; Cruz, Tractado, caps. 2, 9 e 10
Cap. 11	Barros, Déc. III, liv. 2, cap. 7; Cruz, Tractado, cap. 17
Cap. 12	Barros, Déc. III, liv. 5, cap. 1; Cruz, Tractado, caps. 5, 8, 16-18 e 22
Cap. 13	Barros, Déc. III, liv. 2, cap. 7; Cruz, Tractado, caps. 16 e 18-21
Cap. 14	Barros, Déc. III, liv. 2, cap. 7; Cruz, Tractado, caps. 2-3, 6, 14 e 16
Cap. 15	Cruz, Tractado, caps. 14, 17-18
Cap. 16	Cruz, Tractado, caps. 27-28

43. Cf. Escalante, Bernardino de. *Discourse of the navigation which the Portugales doe make to... the East*, London 1579. Amesterdão / Nova Iorque, Da Capo Press / Theatrum Orbis Terrarum, Ltd., 1973. Sobre este mercador e publicista inglês, ver Beecher, Donald. "The legacy of John Frampton: Elizabethan trader and translator". *Renaissance Studies*, vol. 20, n. 3, 2006, pp. 320-339.

44. Sobre Gonzalez de Mendoza, ver Sola García, Diego. *La formación de un paradigma de Oriente en la Europa moderna: la Historia del Gran Reino de la China de Juan González de Mendoza*. Tese de doutoramento. Barcelona, Universitat de Barcelona, 2015.

Gabriel del Barco y Minusca pintor: elementos para uma visão prosopográfica da Lisboa Barroca

Susana Varela Flor
Instituto de História da Arte - NOVA/FCSH (Portugal)
Pedro Flor
Univ. Aberta / Instituto de História da Arte - NOVA/FCSH (Portugal)

Resumo
Partindo da análise biográfica e artística do pintor espanhol Gabriel del Barco (1648-1701?), o presente texto tem como objectivo aprofundar a história entre Portugal e Espanha no período Barroco (séc. XVII), através das ligações à Corte de Madrid (intercâmbio de pintores e de famílias nobres), as inter-relações familiares (os Marqueses de Arronches, os Condes de Sabugal, os Condes de Palma, etc) e o culto religioso de Nossa Senhora da Atocha, gerador de dinamismo cultural peninsular. Baseados em dados documentais, relatos de diferentes fontes escritas, obras de arte existentes e referenciadas, procuraremos reconstituir o percurso de Gabriel del Barco em Portugal nos primeiros anos de carreira, aproveitando para caracterizar a sociedade (incluindo os artistas) da segunda metade do século XVII.
Palabras clave: Lisboa, Pintura Barroca, Gabriel del Barco y Minusca, Azulejos, Relações Artísticas Portugal-Espanha

Abstract
This text aims to deepen the history between Portugal and Spain in the Baroque period based on the biographical and artistic analysis of the Spanish painter Gabriel del Barco (1648-1701?). It will address the links established by the Portuguese with the Court of Madrid (ie painters and noble families). It will also take into account the family relationship between the two Iberian Crowns (the Marqueses de Arronches, the Counts of Sabugal, the Counts of Palma, etc.) and the religious cult of Our Lady of Atocha, a true generator of peninsular cultural dynamism. Based on new documentary data, reports from different written sources, existing and referenced works of art, we will try to trace Gabriel del Barco in Portugal in early stages of his career, and also to characterize the Portuguese society (including artists) of the second half of the seventeenth century.
Keywords: *Lisbon, Baroque Painting, Gabriel del Barco y Minusca, Tiles, Artistic relations between Portugal and Spain*

Introdução

Na obra *Pintores de Doradores en Sevilla* publicada em 2007, Duncan T. Kinkead detectou um pintor dourador de nome Manuel del Barco a trabalhar em Sevilha no ano de 1681[1]. Apesar de várias indagações sobre o artista nada mais conseguimos apurar, mas este dado deu-nos o mote para analisar a vida e obra de um dos mais significativos pintores espanhóis a laborar em Portugal na última metade do século XVII, também ele com um apelido em comum: Gabriel del Barco y Minusca (1648-1701?).

À análise biográfica deste artista, junta-se também a oportunidade de aprofundar a história entre Portugal e Espanha no período Barroco, através das ligações à Corte de Madrid (intercâmbio de pintores e de famílias nobres), as inter-relações familiares (os Marqueses de Arronches, os Condes de Sabugal, os Condes de Palma, etc) e o culto religioso de Nossa Senhora da Atocha, gerador de um forte dinamismo cultural peninsular. Baseados em dados documentais, relatos de diferentes fontes escritas, obras de arte existentes e referenciadas, procuraremos reconstituir o percurso de Barco em Portugal dando ênfase

1. Kinkead, Duncan T. *Pintores de Doradores en Sevilla, 1659-1699: documentos*. Bloomington, Indiana, AuthorHouse, 2009, p. 56. *"Manuel del Barco – oficio 13, 1681, oficial de dorador , hijo legitimo de Juan Luís del Barco y Juan Morales su mujer, dote a Dª Bernarda de Aballos doncella, de 2350 reales, 14 febrero 1681"*. Agradecemos ao Prof. Doutor Alfonso Pleguezuelo as trocas de impressões sobre a raridade do nome Barco em Sevilha e outros dados relativos ao ambiente da Sevilha Barroca e ao Prof. Doutor Fernando Bouza Álvarez as preciosas indicações sobre o culto de Nossa Senhora da Atocha. Os autores desejam ainda agradecer ao Prof. Doutor Fernando Quilles, Prof.ª Doutora Maria João Pereira Coutinho, Prof.ª Doutora Sílvia Ferreira, Prof.ª Doutora Céline Ventura-Teixeira (que investigou junto aos Arquivos franceses e recolheu toda a documentação relacionada com Gabriel Del Barco) e ao José Meco com quem fizemos um passeio inesquecível a Sintra e depois a Carcavelos para apreciar a obra de Gabriel del Barco.

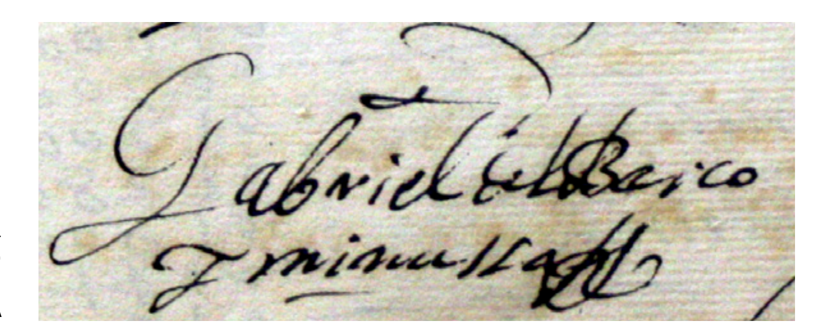


Fig. 1 - Assinatura de Gabriel del Barco y Minusca no Livro dos assentos dos irmãos da Irmandade de S. Lucas. ©ANBA

aos primeiros anos da sua carreira, aproveitando para caracterizar a sociedade seiscentista da segunda metade do século XVII.

Na bibliografia portuguesa, contam-se entre mais de vinte os autores que, desde o século XIX, têm vindo a estudar e inventariar a vida e obra deste pintor espanhol, sintomático da sua importância na arte portuguesa[2].

Gabriel del Barco y Minusca (Fig.1) nasceu em Sigüenza Província de Guadalajara em Castela-A Mancha em 1648, na freguesia de S. Pedro da mesma vila. Era filho de Manuel del Barco e de Apolónia de Palencia[3]. O ambiente em que Barco cresceu terá ocorrido no seio de uma família de pintores, uma vez que em Sigüenza viveu nos finais do século XVI e inícios do XVII um pintor de nome Alonso del Barco que bem poderá ser familiar de Minusca[4]. Com efeito, os estudos de

2. Gabriel Pereira (1886-1896); Sousa Viterbo (1903-1911); José Queiroz (1907); Joaquim de Vasconcellos (1914); Vergílio Correia (1918); João Miguel dos Santos Simões (1947,1973, 1979); Reynaldo dos Santos (1957); Ayres de Carvalho (1964); Gustavo de Matos Sequeira (1967); Robert Chester Smith (1972); José Meco (1979; 1981; 1986; 1989) ; Vítor Serrão (1996, 2003); Celso Mangucci (1999, 2003, 2013); Luísa Arruda (1998); Luísa Arruda e Teresa Campos Coelho (2004); Teresa Saporiti (2006); Patrícia Roque de Almeida (2007); Alexandra Gago da Câmara (2010); Alexandre Nobre Pais (2012); Rosário Salema de Carvalho (2011, 2012, 2014); João Pedro Monteiro (2012); Susana Varela Flor & Pedro Flor (2016) referenciados ao longo do presente trabalho.
3. Simões, J.M. dos Santos. *Azulejaria em Portugal no século XVIII*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1979, p. 20; Meco, José. "Azulejos de Gabriel del Barco na região de Lisboa: período inicial, até cerca de 1691". Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa. Lisboa, nº 95, 3ª Série, Assembleia Distrital de Lisboa, 1979; Carvalho, Maria do Rosário Salema de. "Gabriel del Barco: la influencia de un pintor español en la azulejaria Portuguesa (1669-1701)". *Archivo Español del Arte*. Madrid, CSIC. LXXXIV, 335, Julio-Septiembre, 2011, pp. 227-244.
4. Rámos Gómez, Francisco. "Documentos sobre pintores Seguntinos (y IV). 1575-1620. Juan y Justo de Usarte, Pablo de Villafuerte, Alonso del Barco, Diego Lópes de Serralde y Juan de Serralde" in *Wad-al-Hayara*, Guadalajara, Institución Provincial de cultura "Marqués de Santillana", nº 33-34, 2004-2005, pp. 244-248. Carvalho, Rosário

Francisco J. Ramos Gómez vieram iluminar o panorama pictórico desta cidade da Província de Guadalajara e apresentar biografias de oficiais, de que destacamos o citado Alonso del Barco (act. 1579-1608) casado com Maria Catalina de Vinuesa, de cujo enlace nasceram vários filhos sempre baptizados na Igreja de S. Pedro (Jerónima, Ana, Martín, María, Francisco, Apolónia, Catalina, Librada e Magdalena). O penúltimo filho a nascer recebeu o nome de Manuel del Barco (1597), talvez o progenitor do nosso pintor. Apesar da idade algo avançada de Manuel del Barco, a hipótese não é inusitada, uma vez que Gabriel del Barco viria também a ser pai tardiamente, aos 53 anos, de um rapaz de nome Domingos[5]. Da actividade de seu avô (?), registam-se os pagamentos por envernizar pinturas sobre tábua para o coro da Catedral de Sigüenza (1583 e 1589) e pinturas na ermida de Nossa Senhora de los Huertos (1586). Ao longo da sua vida, relacionou-se com nomes importantes da comunidade e arredores, a quem pediu para apadrinhar os filhos: Don Juan Guerra arquidiácono de Molina, o doutor Diego Álvarez, entre outros.

No ano de 1666, Gabriel del Barco encontra-se em Madrid vindo, talvez, da sua cidade natal. Esta viagem enquadra-se na justificação dada por Francisco Rámos Gómez para anos anteriores, mas aplicáveis à juventude de Barco:

> *"En estos años, la pintura en el Obispado de Sigüenza vivía una época de decadência, al menos para los pintores locales, que no podían competir contra la calidad de los pintores de Guadalajara y Pastrana ... y mucho menos con los pintores de la corte que cada vez extendían su control más lejos de Madrid sobre los encargos eclesiásticos."*[6]

O pintor chegou à capital do reino um ano após Francisco de Herrera el Mozo (1627-1685) ter concluído a pintura da cúpula do Santuário do Convento de Nossa Senhora da Atocha *"acogida con elogios ditirâmbicos, que le valen creciente estima en la corte"*[7]. Terá sido este

---

Salema de, "How engravings were used by azulejo painters. The example of Gabriel del Barco". *European Network for Baroque Cultural Heritage*. 2015 on line.

5. Cf. DGARQ/TT, Registos Paroquiais de Baptismo de Santos-o-Velho (1688-1705), fl. 217: *"Aos vinte e três de Agosto de mil settecentos e hum baptizei a Domingos fº de Gabriel del Barco e de sua mulher Maria Thereza Baptista, moradores na trauesa da Rua da Mandragoa forão padrinhos Francisco dos Santos morador na Rua direita do Posso dos Negros e Francisca dos Santos na Rua do Acipreste de que foi este assento dia ut supra. O Coadjutor Joseph Luis Rybeiro."*
6. Rámos Gómez, Francisco Xavier. "Documentos sobre pintores ...", op. cit. p. 229.
7. Pérez Sánchez, Alfonso E. *Pintura Barroca en España (1600-1750)*, Madrid, Manuales Cátedra, 1996, p. 296.



o ambiente que atraiu Barco para a entourage do futuro pintor régio de Filipe IV? Pelos estudos de Pérez Sánchez, sabemos que Herrera *el Mozo* trabalhava para a Coroa desde 1666, tendo em 1668 assinado um desenho de retratos régios (Carlos II e a Regente Mariana de Áustria) e em 1672 (ano da sua nomeação como pintor régio) executado as decorações para a Comédia *Los celos hacen estrelas* de Juan Vélez de Guevara comemorativa do aniversário do jovem rei Carlos II, em cuja lista de pagamento dos oficiais surge o nome de Gabriel del Barco[8]. Esta inclusão de Barco na lista de oficiais da empreitada dirigida por Herrera traduzirá um conhecimento prévio? Terá Barco completado a sua formação na oficina do sevilhano Francisco Herrera *el Mozo*? Haverá ponto de ligação entre Manuel del Barco (descendente?) e Francisco de Herrera em Sevilha?

Apesar da estadia de Gabriel del Barco em Madrid ser, por agora, nebulosa, certo é que a sua integração no meio artístico foi desde logo importante, só assim se justificando a sua inclusão na casa do primeiro embaixador espanhol a ser destacado para Lisboa, em Setembro de 1668, com missão de responsabilidade, como iremos analisar.

A chegada de Gabriel del Barco a Portugal (1669)

O pintor Gabriel del Barco y Minusca chegou a Lisboa em Fevereiro de 1669 num momento crucial para a história política do País[9] (Fig. 2).

8. Flórez Ascensio, María Asunción. *Teatro Musical Cortesano en Madrid durante el siglo XVII: espacios, intérpretes y obras* [texto policopiado]. Madrid: [s.n.]. Memoria presentada para optar el grado de doctor apresentada à Facultad de Geografía e História da UCM, 2004, p. 183.

9. A nomeação de Bateville (assim designado pelas fontes portuguesas) é de 16 de Setembro de 1668 e a hospedagem em Lisboa é feita pelo Conde de Assumar a 10 de Novembro desse ano. Cf. Santarém, Visconde de. *Quadro Elementar das Relações Di-*



Fig. 2 - Pier Maria Baldi, *Vista de Lisboa em 1669*, Biblioteca Nacional de Portugal, Non-Commercial Use of the Content (CC BY-NC-SA 4.0) ©BNP / purl.pt

Um ano antes assinava-se no Convento de Santo Elói a ratificação do *"Tratado de Pazes entre o senhor rei D. Afonso VI e Carlos II rei católico de Espanha"* que punha fim a um conflito de vinte e oito anos entre as duas Coroas Ibéricas e, no início desse ano de 1669, chegava a Lisboa o futuro Duque da Toscana –Cosme (III) de Médicis– com a sua ampla comitiva de nobres, eruditos e artistas[10]. Tal como outros artistas nacionais, a Gabriel del Barco não terá sido indiferente este ambiente pacificado e repleto de oportunidades de trabalho e desenvolvimento artístico que se sentia na Lisboa de meados de Seiscentos.

Santa Catarina: freguesia de oleiros e pintores

Foi na comitiva do embaixador Charles Watteville de Joux (1605-1670), primeiro representante espanhol após o Tratado de Aliança, que Gabriel del Barco viveu primeiramente em Portugal. O embaixador era mal quisto entre os portugueses pelas intrigas que praticou em Londres em 1661 contra a Rainha D. Catarina de Bragança junto a Carlos II de Inglaterra[11]. Pelo facto foi expulso da cidade londrina, só voltando a cair nas boas graças da Coroa espanhola, após o falecimento de Filipe IV.

Ao chegar a Lisboa, o diplomata alugou dois palácios. O primeiro, na Rua da Horta Seca defronte do Asilo das Convertidas na paróquia da Encarnação (limite da de Santa Catarina), destinava-se a

plomáticas de Portugal com as diversas potências do Mundo desde o Principio da Monarchia Portuguesa até aos nossos dias, Tomo II, Paris, em casa de J. P. Aillaud, 1842, p. 120 e p. 460.

10. Flor, Susana Varela. "Portraits by Feliciano de Almeida (1635-1694) Cosimo III de' Medici Gallery", *RIHA JOURNAL*, nº 144, 2016, pp. 1-37.

11. Flor, Susana Varela. *Aurum Regina or the Queen-Gold: retratos de D. Catarina de Bragança entre Portugal e a Inglaterra de Seiscentos*, Caxias, Fundação da Casa de Bragança, 2012.



Fig. 3 - Gabriel del Barco, *Grande panorama de Lisboa - detalhe do Vale das Chagas, 1698-99*, Museu Nacional do Azulejo, nº inv. 1, Non-Commercial Use of the Content (CC BY-NC-SA 4.0) ©MNAz / http://lisboaemazulejo.fcsh.unl.pt

residência permanente do embaixador e respectiva "família". Esta era constituída, entre outros, por D. Bernardo de Hos, D. Diogo de Ariola e D. João Carlos Basan, este último figura importante no contexto pós-restauracionista, como veremos[12]. O palácio situava-se numa das zonas mais movimentadas da capital, perto de importantes templos (Alecrim, Chagas, Loreto, Mártires e Santa Catarina), casas religiosas (S. Roque, Carmo, Trindade e S. Paulo da Serra de Ossa) e de residências pertencentes à principal nobreza do reino: os Marqueses de Fronteira, os Condes de Marialva, os Condes de S. Lourenço e o Senhor de Tábua, em cuja casa se reuniam os membros da Academia dos Generosos[13].

As ruas seguintes, cujo conjunto pertencia ao denominado Vale das Chagas (Fig. 3), era já domínio da freguesia de Santa Catarina. No século XVII, esta disputava a hegemonia com a de Santos-o-Velho e a dos Anjos como principal centro de produção oleira de Lisboa. É certo que os núcleos da Calçada do Monte de S. Gens, as vias adjacentes à rua direita dos Anjos e a encosta da Graça até às chamadas "Olarias" dominavam a moldagem, o fabrico e o comércio de louça e azulejo na zona oriental da capital. Além disso, a ocidente, no arrabalde da cidade rumo a Alcântara e Belém, existia igual foco de produção cerâmica de enorme importância, correspondendo à freguesias adjacente de Santos-o-Velho. A título de curiosidade, a historiografia viria a dar primazia às olarias citas em Santos, subalternizando por isso o papel desempenhado pelas outras[14].

12. Cf. DGARQ/TT, Registos Paroquiais de Óbitos da Encarnação (1665-1671), fl. 79v. Saldanha, António V. e Radulet, Carmen (Introdução). *Portugal, Lisboa e a Corte nos Reinados de D. Pedro II e D. João V: Memórias Históricas de Tristão da Cunha de Ataíde, 1º Conde de Povolide*, Lisboa, Col. Fundação Cidade de Lisboa, Chaves Ferreira - Publicações S.A., 1990, p. 268.
13. Flor, Susana Varela e Flor, Pedro. *Pintores de Lisboa - A Irmandade de S. Lucas (séc. XVII-XVIII)*, Lisboa, Scribe, 2012.
14. Cf. Queirós, José. *Cerâmica Portuguesa e outros estudos*, Lisboa, Ed. Presença, 4ª ed., 2002 [1907]; Correia, Vergílio. "Azulejadores e pintores de azuleos de Lisboa – Olarias de Santa Catarina e Santos". *A Águia*, II série, nº 77/78, pp. 167-178; Mangucci, Celso. "Olarias de louça e azulejo da freguesia de Santos-o-Velho dos meados do século XVI aos meados do século XVIII". *Revista Al.Madan*, II série, nº 5, Out 1996, pp. 155-168; Carvalho, Rosário Salema. "Entre Santos e os Anjos - a produção azulejar na Lisboa do século XVII". *Um gosto português - o uso do azulejo no século XVII*, Matos, Maria Antónia Pinto de (coord.), Lisboa, Athena, 2012, pp. 53-62.

Se é certo que as olarias de Santos marcaram de modo indelével a quantidade e a qualidade da produção cerâmica lisboeta do século XVII, não é menos relevante o fabrico oleiro das de Santa Catarina. Com a existência de vários fornos na freguesia e a fixação de vários artistas e artífices neste bairro, renovado sobretudo após as derrocadas de 1597 e 1621 que alteraram a rede viária e a disposição de algumas casas e serviços[15]. De recordar que esta zona de Lisboa conhecia importante desenvolvimento urbano desde o final do século XVI, com o crescimento da capital para poente, extravasando a antiga muralha fernandina que cintava a cidade entre o alto de São Roque e Cata-que-farás junto ao rio Tejo. Comecemos por definir com maior precisão o território da freguesia de Santa Catarina para identificar as olarias nele presentes, além dos artistas e artífices que com elas se relacionavam directamente, a saber, os próprios oleiros, os pintores (fossem estes de louça, de azulejo de têmpera ou de óleo) e os ladrilhadores.

Instituída em 1559 pela coroa portuguesa, a freguesia de Santa Catarina resultava da marcação de um novo perímetro, antes pertencente às paróquias vizinhas do Loreto e dos Mártires[16]. Esta freguesia ficou um pouco mais reduzida em 1632, data em que foram marcados novos limites, passando parte da zona ocidental para a nova freguesia das Mercês, utilizando-se para essa divisão a rua Formosa a nascente e a rua de S. Bento a poente (esta junto da freguesia de Santos-o-Velho). A norte, a nova freguesia de Santa Catarina estendia-se até à Cotovia e ao Noviciado jesuítico aí existente. A sul, as Casas Caídas e a rua do Caldeira marcavam o final da freguesia que confinava assim com a de S. Paulo. A toponímia datada de 1633, ou seja contemporânea à fixação do novo perímetro da freguesia, registava então as seguintes designações: Calçada do Congro; Rua da Esperança; Rua de S. Bento; Rua Fresca; Rua da Paz; Rua de Jesus; Rua da Cruz; Rua do Morgado; Rua do Caldeira; Rua do Conde; Rua da Páscoa; Rua de Marcos Marreiros; Rua de S. Brás; Rua direita; Travessa do Secretário; Travessa do Morgado; Rua do Adro; Rua de Belver; Rua do Sol; Rua de Santa Catarina; Rua das Chagas; Travessa do Cabral; Travessa das Escadas; Travessa da Laranjeira; Rua de Almada; Rua do Vale; Bica grande; Bica pequena, além de várias travessas e algumas hortas e quintas[17].

15. Castilho, Júlio de. *Lisboa Antiga - o Bairro Alto, vol. II*, Lisboa, CML, 3ª ed., 1955, pp. 327-328.

16. Silva, Augusto Vieira. *As Freguesias de Lisboa - Estudo Histórico*. Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1943, p. 49.

17. Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa, *Livro dos Róis de Confessados de Santa Catarina* (1633). Ver também *Lisboa na 2ª metade do século XVIII (plantas e descrições*

Por este ano de 1633, verificamos também um interessante número de fornos na freguesia de Santa Catarina, num total de vinte seis, sendo apenas dezasseis alguns anos mais tarde (1670), valor que se manteve praticamente inalterado até ao dealbar do século XVIII. Infelizmente, não conseguimos explicar a redução acentuada no número de fornos em Santa Catarina, nem tão pouco assegurar que em 1633 a totalidade dos fornos se destinasse apenas ao fabrico cerâmico. Com efeito, é preciso ter em conta que, além dos que serviam para o serviço da cozedura do pão, identificámos fornos na paróquia de Santa Catarina na posse de pasteleiros, confeiteiros e telheiros. É provável que o crescimento da população e o desenvolvimento da malha urbana em torno das ruas e travessas da zona tivessem condicionado o pleno funcionamento dos fornos, unidades produtivas que sempre causavam incómodo na vizinhança. Todavia, para a época em que Gabriel del Barco habitou o bairro (entre 1679 e 1695), sabemos com segurança que, pelo menos catorze dos dezasseis fornos aí arrolados, eram propriedade e/ou estavam ao serviço de oleiros, fossem estes especializados em esmaltes estaníferos, vidrado de chumbo ou em louça vermelha[18]. Tal contabilização demonstra bem a forte actividade oleira no bairro que não deixa de ser superior à da vizinha paróquia de Santos-o-Velho que, em 1672, possuía onze olarias, distribuídas em três núcleos diferentes, como ficou bem demonstrado por Celso Mangucci[19].

Numa primeira tentativa de caracterizar em detalhe a produção oleira neste território, na freguesia de Santa Catarina, podemos considerar quatro conjuntos de olarias e que se distribuíam do seguinte modo: um primeiro grupo junto do Vale das Chagas à Bica Grande; um segundo em torno da Travessa do Secretário que ligava a Calçada do Combro à Travessa dos Ferreiros e ao Terreiro da Cruz de Pau; um terceiro compreendido entre a Rua dos Poiais de S. Bento e a Rua da Esperança que incluía as olarias da Travessa de Bento da Silva, da Travessa do Benedito (mais tarde Travessa do Oleiro), da Rua Fresca e Frontaria de S. Bento; um quarto e último conjunto situado junto da Rua Larga de Jesus que articulava a Travessa da Arrochela e a Rua dos Poiais de S. Bento, com as adjacentes Rua da Paz e Rua Pedro Dias.

---

das suas freguesias), recolha e índices por Francisco Santana, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, s/d, p. 20.

18. Sebastián, Luís. *A produção oleira de faiança em Portugal (sécs. XVI/XVIII)*. Lisboa, tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2010, p. 114.
19. Mangucci, Celso, "Olarias de louça e azulejos..." op. cit., 1996, p. 156.

Pela comparação geográfica e toponímica da freguesia, sem esquecer os dados meticulosamente recolhidos nas fontes coevas (registos paroquiais, róis de confessados, contratos notariais e registo geral de testamentos), estamos em crer que as unidades oleiras nesta parte de Lisboa espalharam-se de nascente para poente, seguindo o ritmo de crescimento urbano e obedecendo à topografia da área, quase sempre em linha paralela ao Tejo. A análise aos registos documentais acima referidos mostra ainda que a mobilidade da mão-de-obra dentro da mesma olaria e envolvente era forte e baseava-se em elos de ligação familiar ou em simples parcerias que se estabeleciam com frequência, de acordo com as encomendas e a intensidade do consumo da produção cerâmica. A gestão e a organização do trabalho nas olarias ficava naturalmente nas mãos do mestre-oleiro, sendo este co-adjuvado por oficiais, aprendizes e obreiros que se ocupavam das tarefas mais árduas de preparação do barro para a cozedura, aprovisionamento e uso do combustível para os fornos, limpeza e manutenção das lojas e tendas que constituíam o complexo produtivo da olaria[20].

A vulgarização da manufactura do azulejo e a sua pintura durante o século XVIII, por via do aumento considerável de encomendas neste século tornou paulatinamente a produção e o acabamento azulejar numa tarefa que exigia cada vez mais a especialização por parte dos intervenientes no processo. Por conseguinte, as olarias e oleiros mantiveram a tipologia de trabalho e até o regimento ao longo de Setecentos, os pintores conheceram um percurso organizacional distinto. Na segunda metade do século XVII e primeiro terço da centúria seguinte, muitos dos pintores foram indistintamente artífices que se dedicavam ora à pintura a óleo e a têmpera, ora à pintura sobre azulejo. De resto, o próprio ofício (ou as funções) de oleiro parecem pouco definidas por estes anos, uma vez que perpassa pela leitura da documentação que os oleiros também eram responsáveis pela pintura das peças. Vejam-se os exemplos de Domingos Marques, morador na Rua Direita de Santa Catarina e referido como oleiro em 1670, como pintor de louça em 1673 e como pintor de azulejo em 1674; e o de Manuel da Cruz, morador na Rua dos Poiais de

20. Cf. Mangucci, Celso. "A manufactura e a pintura de azulejo em Portugal: da produção das primeiras faianças à grande indústria oitocentista". *O Revestimento Cerâmico na Arquitectura em Portugal*. Ferreira, Jorge Rodrigues (ed.), Lisboa, Estar Editora, 1998, pp. 42-54; Sebastián, Luís. *A Produção oleira de Faiança em Portugal...*, op. cit., pp. 468-482; Pais, Alexandre Nobre. *Fabricado no reino lusitano o que antes nos vendeu tão caro a China: a produção de faiança em Lisboa, entre os reinados de Filipe II e D. João V*, tese de doutoramento apresentada à Universidade Católica Portuguesa, 2012, pp. 273-283.

S. Bento e referido como oleiro em 1671, como pintor em 1672 e de novo como oleiro em 1675[21].

Esta flutuação de nomenclatura encontra explicação na versatilidade dos artífices que se ocupavam indistintamente das tarefas relacionadas com a produção cerâmica, a saber, a moldagem, o fabrico e a pintura dos trabalhos saídos dessas olarias. Verificamos que esta inconstância laboral tem raízes quinhentistas e que se mantém viva ao longo do século XVII, esbatendo-se porém na centúria seguinte. Com efeito, a partir dos anos 30-40 do século XVIII, os pintores de azulejo parecem ter-se especializado, ao ponto de não satisfazer outro tipo de empreitadas, o mesmo acontecendo com os pintores das modalidades de óleo e têmpera que deixaram de acorrer a encomendas azulejares. Torna-se por isso evidente pela documentação que as tarefas e as funções desempenhadas na realidade dentro da olaria/oficina se sobrepunham às regras estipuladas nos regimentos em vigor. Esta evidência complica em muito a tarefa da sempre apetecível atribuição de obras a artistas, acrescendo ainda a falta de contratos ou recibos de pagamento que assegurem a validade das propostas.

Os quatro conjunto de olarias que identificámos em Santa Catarina e que produziam indistintamente azulejo e louça implantavam-se em zonas densamente povoadas. Ao seu redor, encontramos gentes dos mais diversos ofícios e classes, desde alfaiates, ourives, carpinteiros, calafates, mercadores, almocreves até magistrados, fidalgos, nobres e diplomatas, sem esquecer os vários extractos religiosos seculares e regulares. Por sua vez, as olarias, verdadeiros centros activos de produção de bens de consumo, confinavam com outras oficinas de entalhadores e pintores das mais variadas modalidades, facilitando todo o processo de fabrico e escoamento das obras no mercado nacional e internacional, este particularmente activo na centúria de Seiscentos. A proximidade do rio como eixo aglutinador da cidade em relação ao recente bairro de Santa Catarina simplificava a tarefa de compra e venda das peças, atraindo deste modo mão-de-obra que aí se acabou por estabelecer[22].

21. Coutinho, Maria João Pereira, Ferreira, Sílvia, Flor, Susana Varela e Serrão, Vítor. "Contributos para o conhecimento dos pintores de Lisboa na época barroca (1664-1720)". *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, série IV, nº 96, 1º tomo, 2011, pp. 3-62 e Flor, Susana Varela. "AS relações artísticas entre pintores a óleo e de azulejos perspectivadas a partir da oficina de Marcos da Cruz". *Artis – Revista de História da Arte*, Lisboa, Artis –FLUL, nº 9-10, 2010-11, pp. 291-307.

22. Cf. Neto, Maria de Lourdes. *A Freguesia de Santa Catarina de Lisboa no 1º quartel do século XVIII: estudo de geografia demográfica*, Lisboa, INE / Centro de Estudos Demográficos, 1959.

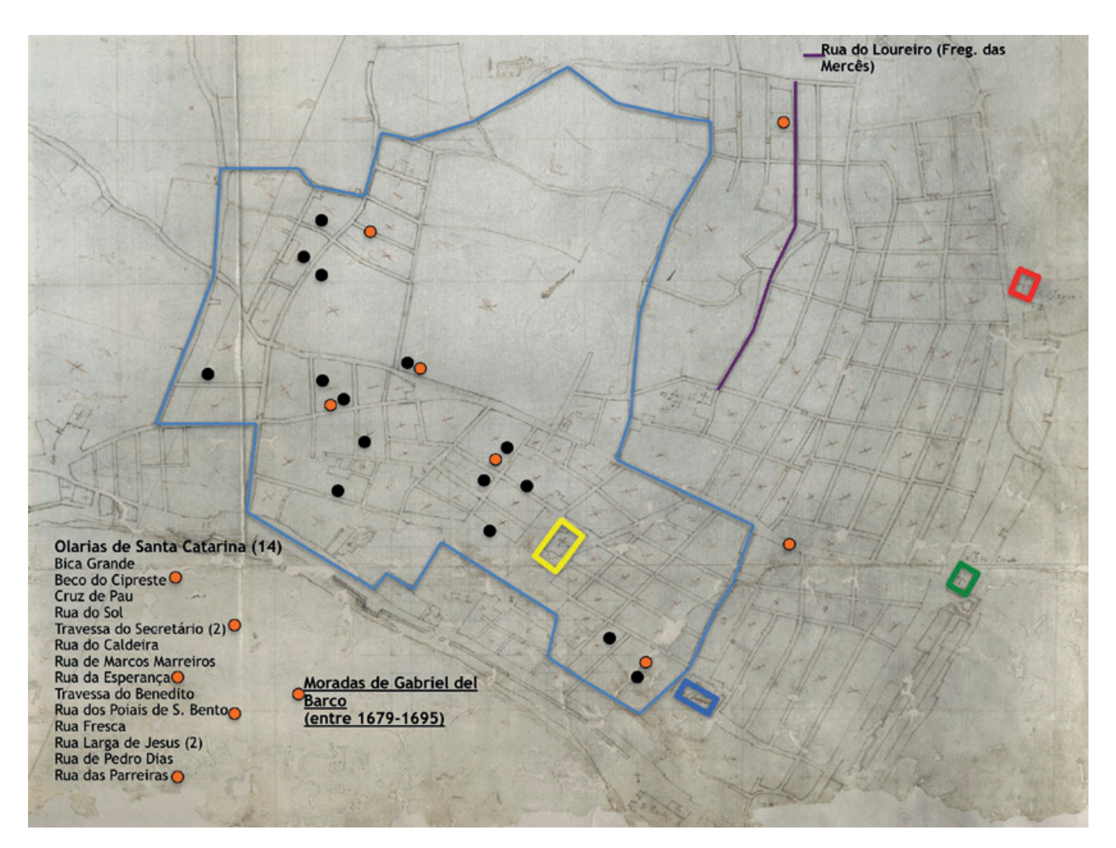


Fig. 4 - Mapa da freguesia de Santa Catarina em Lisboa nos finais do século XVI / início do século XVII com a marcação das olarias e dos locais onde Gabriel del Barco habitou. Non-Commercial Use of the Content (CC BY-NC-SA 4.0) © BNRJ.

Como iremos ver, além das motivações religiosas que se prendiam com o culto assíduo de Nossa Senhora da Atocha nos Paulistas do Combro, entendemos agora melhor a opção exercida por Gabriel del Barco, quando decidiu fixar-se no final da década de 70, primeiro na contígua freguesia das Mercês (rua do Loureiro) e depois nas de Santa Catarina (entre 1681 e 1695 com alguns hiatos ainda não reconhecidos na totalidade) e Santos-o-Velho (entre 1696 e 1701). Nestes dois últimos casos, verificamos que em todas as moradas, onde conseguimos detectar a vivência de Gabriel del Barco, existiam olarias por perto da sua habitação. Este facto, que não constitui mera coincidência, encontra explicação natural no próprio processo de fabrico cerâmico, que quase sempre exigia a proximidade do pintor na hora de executar o seu trabalho. Deste modo, evitava-se o custo do transporte das peças da olaria à oficina do pintor, embora conheçamos alguns casos em nossa opinião excepcionais que confirmam a regra onde tal se verificou[23].

23. Cf. Carvalho, Ayres de. *D. João V e a Arte do seu tempo, vol. II*, Lisboa, Edição de autor, 1962, pp. 219-222.

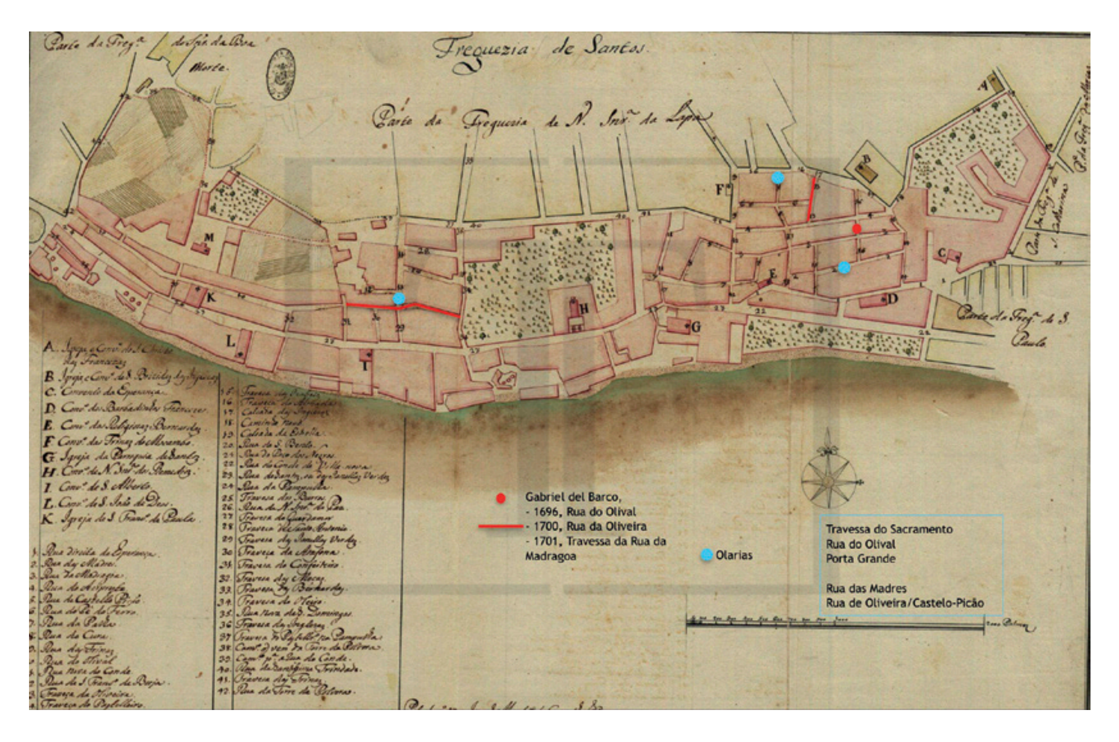


Fig. 5 - Mapa da freguesia de Santos-o-Velho in DGLAB/TT, Códices e documentos de proveniência desconhecida: nº 153, José Monteiro Carvalho, *Livro das plantas das freguesias de Lisboa*, 1770. Non-Commercial Use of the Content (CC BY-NC-SA 4.0) © DGLAB/TT

Registe-se que Gabriel del Barco vivia em 1681 na Rua Direita de Santa Catarina e em 1689 no Beco do Cipreste, em ambos os casos sempre muito próximo do núcleo oleiro do Vale das Chagas; depois entre 1690 e 1691, Barco alugou casa na Rua (ou Travessa) do Secretário, justamente em pleno centro oleiro da linha Combro/Ferreiros; em 1692, encontramos o pintor na Rua dos Poiais de S. Bento (banda de Jesus) e no ano seguinte na Rua da Esperança (banda da terra) bem próximo do núcleo de olarias dos Poiais/Esperança; por último, entre 1694 e 1695, Barco habita a Rua das Parreiras, junto das vizinhas olarias da Rua Larga de Jesus (Fig. 4).

Por estas ruas da freguesia moravam também os pintores Marcos da Cruz, seu cunhado, Filipe Lobo, Francisco Ferreira de Araújo, Gabriel da Silva Paz, Domingos Marques e Marçal Simões (pintores de louça e azulejo), António de Oliveira Bernardes e António Pereira Ravasco (estes últimos simultaneamente hábeis pintores a óleo e de azulejo). Estavam lançadas as bases e as relações laborais de Barco com o meio pictórico (e cerâmico) lisboeta neste movimentado bairro que viria, poucos anos mais tarde, a conhecer a primeira produção azulejar de nomes maiores da pintura como Policarpo de Oliveira Bernardes, Nicolau de Freitas ou Teotónio dos Santos, o que diz muito da supremacia das olarias e oficinas de Santa Catarina. Os oleiros da Bica/Chagas, Domingos

Gonçalves, Pedro Gonçalves e António Lopes (este também dado como pintor de azulejo); os oleiros do eixo da Rua do Secretário Lourenço da Silva e João Serrão; os oleiros dos Poiais/Esperança João Francisco, Domingos Jorge, Bento de Matos, Manuel Ferreira e Manuel de Campos (este último dado também como pintor de louça); e por último os oleiros da zona da Rua Larga de Jesus, Augusto da Cunha e Veríssimo Martins, contavam-se como alguns dos mais importantes na freguesia, mantendo activas olarias responsáveis certamente por muitas das encomendas imputadas a Gabriel del Barco e colaboradores no final da década de 80 e meados da década seguinte.

Por seu turno, quando encontramos Barco na freguesia de Santos-o-Velho, verificamos que vai ocupar a Rua do Olival (1696), a Rua da Oliveira (1700) e a Travessa das Inglesas, lugares contíguos às olarias da Travessa do Sacramento, Porta Grande e Olival no primeiro caso, e das olarias da Oliveira/Pé-de-Ferro/Castelo-Picão ou rua das Madres no segundo caso (Fig. 5). Tanto no exemplo da vivência na freguesia de Santa Catarina como na de Santos, Gabriel del Barco opta por locais onde a proximidade de centros oleiros lhe irá facilitar a actividade dominante de pintor de azulejo, a par da modalidade de têmpera que terá mantido até bem tarde. Ainda assim, a fase final da carreira de Barco (1695-1700) parece corresponder à época de maior produção de pintura de azulejo, satisfazendo na ocasião várias empreitadas de fôlego, onde terá forçosamente contado com o apoio de aprendizes/colaboradores de que conhecemos alguns nomes seguros, tais como Brás da Costa e Luís de Sousa[24].

No caso do período em que habitou a freguesia das Mercês (1679-80), torna-se mais difícil de ajuizar a co-existência ou não de centros oleiros no bairro. No entanto, existem referências esparsas sobre actividade oleira e oleiros nas Mercês, sobretudo situáveis à Ermida dos Fiéis de Deus e na Rua de S. Boaventura, que podem justificar mesmo em data tão recuada, a fixação de Gabriel del Barco nesta zona da cidade. Acresce também que nesta freguesia são registados oleiros, ladrilhadores e pintores que parecem aludir à produção cerâmica aí desenvolvida, ainda que não atinjam os números de outras zonas de Lisboa como os Anjos ou Santa Catarina[25].

---

24. Cf. Coutinho, Maria João Pereira, Ferreira, Sílvia, Flor, Susana Varela, Serrão, Vítor, "Contributos para o conhecimento dos pintores"..., op. cit. p. 40 e Flor, Susana Varela e Flor, Pedro. *Pintores de Lisboa*..., op. cit., p. 143.
25. Sobre as olarias e pintura na freguesia dos Anjos, os autores aguardam a publicação de dois capítulos numa obra dedicada à Igreja dos Anjos de Lisboa.

A integração social de Gabriel del Barco

Como dissemos, assinale-se que na freguesia de Santa Catarina habitavam alguns dos pintores mais credenciados da época. Naquele ano de 1669, Marcos da Cruz era vizinho do novo embaixador espanhol Watteville, uma vez que o pintor habitara em 1668 a rua de São Bento e mudara-se, nesse preciso ano, para a rua da Horta Seca (freguesia da Encarnação) que confinava com a freguesia de Santa Catarina. A formação artística de Gabriel del Barco foi, provavelmente, o denominador comum que o juntou à família de Marcos da Cruz pois, como é sabido, escassos meses após a chegada a Lisboa, a 17 de Julho de 1669, Barco casou-se com Agostinha das Neves, irmã de Antónia da Silva e, por tal, cunhada de Cruz. Casaram-se na Ermida de Nossa Senhora do Alecrim, na vizinha freguesia de Nossa Senhora do Loreto e são dados como moradores na Travessa da Horta Seca em casas do dito Marcos da Cruz[26]. Este foi um pintor muito importante e bem integrado na sociedade lisboeta, uma vez que desempenhou o seu ofício de pintor a óleo para a Casa Real portuguesa (talvez ainda para obras do Paço Ducal de Vila Viçosa, em particular para o 8º Duque de Bragança) e com figuras importantes da nobreza, com quem estabeleceu relações afectivas. O seu circuito estendeu-se a sectores estruturais da sociedade do Antigo Regime. A Igreja nas várias hierarquias (Inquisidor D. Rodrigo de Miranda Henriques, conventos de ordens religiosas, Sé e igrejas paroquiais) e a primeira nobreza de corte (os Marqueses de Fronteira, os Condes de Ericeira, os Comendadores Lencastre, futuros Conde de Vila Nova etc). Em 1657, desempenhou por eleição o cargo de Juiz da Irmandade de S. Lucas[27], estatuto coincidente com o trabalho executado para a Capela Real, juntamente com nomes importantes da pintura do tempo como João Gresbante e Bento Coelho da Silveira[28].

Por conseguinte, o pintor Marcos da Cruz não é figura de somenos para o entendimento da passagem de Gabriel de Barco, mais tarde, ao ofício de pintor de azulejos. Com efeito, já defendemos em outro lugar que Cruz forneceu padrões para a pintura dos painéis de azulejo no lavabo da sacristia da igreja do Loreto (1675) e essa ligação ao mundo das olarias, longe de ser um discurso meramente especulativo, confirma-se documentalmente, dado que em pesquisa recente apurámos ter exercido o cargo de tesoureiro e procurador da Irmandade de oleiros de Nossa Senhora da Conceição, sediada na Igreja de Nossa

26. Correia, Vergílio. "Azulejadores e Pintores de Azulejo de Lisboa"..., op. cit. p.170.
27. Serrão, Vitor. *A Cripto-História de Arte: análise de obras de arte inexistentes*. Lisboa, Livros Horizonte, 2001, p. 88.
28. Serrão, Vitor. *A Cripto-História de Arte*..., op. cit. p. 88.

Senhora dos Anjos, entre 1662-1673, a par de Manuel Duarte, oleiro da Casa das Rainhas, por exemplo[29].

Wateville e as Comédias em Lisboa

Como atrás fizemos menção, ao chegar a Lisboa, o embaixador Watteville alugou um segundo palácio, desta feita localizado ao Campo do Curral, destinado à representação de comédias. À época em que Wateville veio para capital, existem imensos registos de actividade de companhias de teatro que exibiam comédias nos pátios oficiais –o Pátio das Comédias– mas também em outros locais espalhados pela cidade[30]. Esta iniciativa do embaixador espanhol causou grande espanto e a sua presença em Portugal foi sempre monitorizada tanta pela nobreza lisboeta, como pela diplomacia portuguesa no estrangeiro. Com efeito, é pelas memórias do Conde de Povolide que registamos o aluguer do Palácio ao Campo do Curral:

> *"Embaxador de Castela era o Barão de Batevile, muito sagaz e astuto, e tinha como os mais castelhanos ódio e medo a Portugal, fingia grande amor a Sua Alteza portava-se com magnificência, grande cortesia e afabilidade com os senhores portugueses, convidava-os para verem comedias em sua casa, que já havia companhia de comedias castelhanas em Lisboa. E assim tinha este embaxador alugado dois palacios, um dos quais lhe servia só para as comedias com grande magnificência, e se ajuntavão à noite muitos senhores a conversar em casa do embaxador, que lhe fazia grande agasalho com seus doces e chocolates. E foi observando as inclinações que fazia a el rei D. Afonso, com tenção, como dispois se achou, de fazer guerra civil em Portugal a favor de Castela.*
>
> *(...) Sempre se tiveram más sospeitas das destrezas e sagacidade do barão de batevila, embaixador de Castela, e estando se fazendo ua comédia ua noite em sua casa, com muita nobreza que convidava para isto muitas vezes, lhe apedrejarão as janelas e lhe fizerao em pedaços todas as vidraças. Quiserão os fidalgos portugueses sair à rua, que era no campo do curral nas casas de Enrique Enriques*

29. Flor, Susana Varela. "Ornando os Anjos: Azulejaria e Pintura por ordem das Irmandades". *Feição especialíssima - a Igreja de Nossa Senhora dos Anjos*, Pinto, Paulo Campos e Ferreira, Sílvia (coord.), Lisboa: Junta de Freguesia de Arroios, no prelo.

30. Além do Pátio das Comédias, junto ao Hospital de Todos-os-Santos e Palácio dos Condes de Monsanto, também existia outro nas Fangas da Farinha, pertencente ao Senhor de Barbacena. Cf. Miguel, Pedro Lopes Madureira Silva. *Descobrir a dimensão Palaciana de Lisboa na primeira metade do século XVIII. Titulares, a Corte, Vivências e Sociabilidades*. 2 vols., Dissertação de Mestrado em História Moderna e dos Descobrimentos apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2012, p. 88.

de Mendonça, mas o embaixador impediu a saída dizendo que erao alguns mininos que brincavao com pedrinhas, e isto mesmo lhe respondeo quando S.A lhe mandou perguntar se se queixava de alguém, mas bem sabia o embaixador que não erao mininos . porem dissimularam o caso e os fidalgos folgarão de não ter saído a rua despois que sospeitarao por que ordem se derao as pedradas."[31]

Este desacato correu célere em Lisboa e constituiu tema de conversa na epistolografia trocada entre D. Francisco de Melo Manuel da Câmara, embaixador português em Haia, e Duarte Ribeiro de Macedo, residente português em Paris:

"O meu Chronista me diz que a pendencia com Bateuilla foy de curraleiros e lacayos que lhe apedrejarão as vidraças, porque parece os não deixarão entrar a ver a comedia nas cazas de Henrique Henriques onde elle parece que vive agora, e onde diz tinha feito hum teatro para as comedias que lhe tinha custado muito e com esta ocazião ficou inútil porque não se reprezentou mais nelle."[32]

Embora as comédias tivessem terminado com o apedrejamento do palácio do Campo do Curral, dizem por motivos políticos e espécie de aviso para o embaixador não se imiscuir na vida interna portuguesa, os espectáculos e os novos hábitos de sociabilização continuaram na vigência do Conde de Humanes que veio substituir Wateville em 1672[33].

31. Saldanha, António V. e Radulet, Carmen (Introdução). *Portugal, Lisboa e a Corte*..., op. cit., pp. 103 e 105. O Campo do Curral pertencia, naquela época, em parte à freguesia de Santa Ana, na qual nasceu em 1665 Rodrigo de Castro, filho de Henrique Henriques de Miranda tido com a segunda mulher D. Ana de Castro. Ter-se-á o Conde de Povolide enganado no apelido do proprietário do Palácio? Por curiosidade, ao descrever a freguesia lisboeta de São José, o Pe. António Carvalho da Costa na Corografia Portuguesa informa-nos que as casas que *"ficão no monte de Santa Anna mora o Embayxador de Castella"*. À época em que escreveu (1707), estavam em Lisboa os enviados Álvaro Cienfuegos (1705-1707) ou o Marquês de Miraflores, o que poderá indiciar um local habitual para a fixação da residência de diplomatas espanhóis na cidade de Lisboa. Registe-se a coincidência de Gabriel del Barco vir a pintar azulejos para a vizinha Quinta de Domingos Dantas da Cunha pelos anos de 1695, a crer no testemunho prestado por Santos Simões. Simões, J. M. dos Santos, *Carreaux Céramiques*..., op. cit, p. 33.
32. DGARQ,/TT, Ministério dos Negócios Estrangeiros, nº 4, *Cartas de D. Francisco de Melo para Duarte Ribeiro de Macedo*, Haia, 20 de Março de 1670.
33. *"Nós, entretanto, a nenhum interesse queremos abrir a porta, nem há outro apetite entre os Fidalgos moços da nossa terra mais do que ouvir as comedias, e ir tomar chocolate à Caza do Embaxador de Castela"* citado por Faria, Ana Leal de. *Duarte Ribeiro de Macedo - um diplomata moderno (1618-1680)*, Lisboa, Instituto Diplomático, MNE, 2005, p. 420.

Charles Wateville e Cosme de Medici

Em Janeiro de 1669, chegava a Lisboa Cosme de Medici, futuro Príncipe da Toscana. A data coincide com a estadia do embaixador espanhol. Este terá sido tomado por um estado de grande euforia com a hospedagem do Príncipe florentino, na zona de Santos-o-Velho, quiçá na casa do Alferes-mor do Reino, conhecido depois como Palácio Murça, já que sabemos pelos biógrafos de Cosme que ouvia música nas grades do convento carmelita de Nossa Senhora dos Remédios. Entre ambos estão documentados quatro encontros: o primeiro, logo a 21 de Janeiro, em Santos-o-Velho quando Wateville, sem anunciar previamente, surge junto à residência do florentino. A 12 de Fevereiro de 1669 é Cosme de Medici quem assistiu à entrada pública do Barão de Wateville, o qual dava a sua primeira audiência pública em Lisboa. Na mesma tarde, encontram-se na morada de D. Fernando de Almada, na qual o embaixador fez uma primeira despedida ao Príncipe italiano. Dois dias depois, foi a vez do embaixador espanhol ser surpreendido na sua casa na rua das Convertidas. Este encontro é importante porque o biógrafo relata-nos o interesse que o Cosme de Medici teve em ver o recheio do palácio do representante espanhol, uma vez que estava decorada com quadros que havia trazido consigo de Espanha[34].

Deste elenco todo de notícias percebemos melhor a função de Gabriel del Barco na comitiva do diplomata espanhol, a qual passamos a explicar. A dignidade de embaixador obrigava à manutenção de um status que passava por cerimoniais de representação e de exibição da grandeza do Estado que simbolizava[35]. Neste sentido, era frequente os embaixadores fazerem-se acompanhar por artistas, entre os quais pintores[36]. Também era frequente o acompanhamento de obras de arte (pinturas, tapeçarias, móveis requintados) como forma de ostentação e de declaração estética[37]. A visita do Príncipe florentino alertou-nos para este pormenor, uma vez que ficámos inteirados que Watewille trouxe para Lisboa uma colecção de pinturas e, nesse sentido, necessitava de um oficial que lhe conservasse o conjunto. Esta foi, pois, a primeira função dada ao pintor espanhol: responsabilizar-se pelo acondiciona-

34. Faria, António de Portugal. "Viagem do Gran Duque da Toscana a Portugal" in *Portugal e Itália*, Vol. III, Leorne, Tip. De Raphael Giusti, 1901, pp. 27-99.
35. Faria, Ana Luísa Leal de. *Arquitectos da Paz...*, op. cit.
36. Em Lisboa, no século XVII estão assinalados vários pintores que aqui se deslocaram na entourage da Diplomacia: Lucas Vorsterman, Francesco Gentilleschi, Jean Nocret ou Roger de Piles.
37. No século XVIII, há notícia do falecimento do cônsul francês em Lisboa e da visita de D. João V à sua Quinta, acompanhado de peritos para adquirir pinturas da coleção do diplomata. Cf. Visconde de Santarém. *Quadro Elementar das Relações Políticas e Diplomáticas de Portugal*, vol. V, Paris, J. P. Aillaud, 1845, p. CCXLII.

mento, viagem e manutenção do estado de conservação das obras do diplomata. A tarefa não era incomum e, em Portugal, temos um exemplo na acção do pintor régio Bento Coelho da Silveira junto das telas atribuídas a Peter Paul Rubens, pertencentes às colecções do Marquês de Fronteira[38].

A segunda função esteve relacionada com a sua polivalência de pintor a óleo e a têmpera, pois o aluguer de um espaço destinado à representação de comédias exigia certamente mão-de-obra qualificada para a execução de pinturas de ajuste do palácio do Curral a sala de comédias, a realização de debuxos e demais cenografias. A reforçar esta nossa afirmação, não nos podemos esquecer que uma das testemunhas do casamento de Gabriel del Barco com Agostinha das Neves é Juan Calderon Da Varca imaginário de 18 anos, cujo apelido foi relacionado por Santos Simões com o célebre dramaturgo Pedro Calderón de la Barca (1600-1681)[39].

A presença do Príncipe florentino em Lisboa foi de curta duração (saiu de Lisboa a 18 de fevereiro), mas toda a sua estadia resultou profícua, dado ter sido acompanhada pelo talento iconográfico de um outro pintor, Pier Maria Baldi (c. 1630-1686), o qual ilustrou a viagem com aguarelas de vistas panorâmicas das cidades visitadas. Os encontros estabelecidos entre as comitivas florentina e espanhola autorizam-nos a reflectir que Barco travou conhecimento com Baldi e os desenhos que o italiano executou sobre Lisboa terão de certa forma exercido influência em Barco, hipótese explicativa da metodologia de execução pictórica do *Grande Panorama de Lisboa* (1698-99) para o palácio da família Ferreira de Macedo, a Santiago[40], na qual *vedute* de enormes dimensões foram pintadas sobre azulejo, o suporte sobre o qual a arte de Barco ficará indelevelmente ligada em Portugal.

38. Soromenho, Miguel. "Novos documentos sobre as encomendas artísticas do 1º Marques de Fronteira, D. João de Mascarenhas. Decoração, Colecções e Arquitectura nos Palácios de Lisboa na 2ª metade do século XVII" in *Revista de Artes Decorativas*. Nº 5, Porto, Citar/Universidade Católica Editora, 2011, pp. 39-55.
39. Simões, J.M. dos Santos. *Azulejaria em Portugal no século XVIII*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1979, p. 20.
40. Flor, Pedro, Coutinho, Maria João Pereira, Ferreira, Sílvia e Flor, Susana Varela, "Grande panorama de Lisboa em azulejo - novos contributos para a fixação da data, encomenda e autoria". *Revista de História da Arte*, nº 11, Lisboa, IHA/NOVA-FCSH, 2014, pp. 87-107.

Gabriel del Barco 1670-1701

A 19 de Setembro de 1670, o embaixador espanhol falecia em Lisboa[41], talvez agastado com os desacatos do palácio do Curral e com a desconfiança que o regente D. Pedro lhe votava pela política pró-Afonsina, dado que já tinha ordem para se retirar da capital portuguesa, desde Julho desse mesmo ano. Deste período (primeiros anos da década de 70) data a ausência de Gabriel del Barco de Portugal, uma vez que deve ter cumprido, na íntegra, uma das funções na embaixada espanhola; ou seja a de zelar pelo acondicionamento e transporte dos bens de Wateville para Espanha.

O seu destino foi novamente a cidade de Madrid e sabe-se pelos estudos de Maria Assunción Flórez Ascensio que Barco, em 1672 (entre Outubro-Novembro), estava a trabalhar com Francisco Herrera *el Mozo* em pinturas para a cenografia de uma peça teatral que assinalava os onze anos de Carlos II de Espanha[42]. De realçar neste estudo de Flórez Ascensio o facto de ser recorrente a pintura fingida de azulejos tanto em cenários para comédias como, por exemplo, para adorno da Câmara da Rainha Isabel de Bourbon (1602-1644) ainda na década de 30.

No final dos anos 70, Barco é de novo detectado em Lisboa. Em 1679, o Padre Cura Francisco Jorge da Costa cumpria uma das suas obrigações pascais, arrolando os fregueses da sua Igreja das Mercês, conforme as regras da vida religiosa do Antigo Regime. Ao assinalar a Rua do Loureiro, declarava ter confessado "Gabriel do Barco"[43]. Embora neste rol de confessados o padre não discrimine ofícios, sabemos tratar-se do importante pintor espanhol e o facto do Cura ter aportuguesado o nome é, a nosso ver, denunciador da forma como *del Barco* estava já perfeitamente enquadrado na vida social portuguesa de Seiscentos. Saliente-se ainda o facto de viver perto do

41. Foi sepultado na Igreja da Divina Providência em Lisboa. O testamenteiro foi D. Carlos Basan, o mesmo que será Procurador de D. Maria de Lencastre, Duquesa de Arcos que pretendia a posse da Casa de Aveiro. O embaixador estará a residir em Lisboa em 1678 na Rua Formosa, freguesia das Mercês, perto de Gabriel del Barco. Segundo o Visconde de Santarém, D. João Carlos Bassan também regressará a Lisboa no ano de 1683, facto que desagradou a D. Pedro II que o mandou retirar-se para Madrid. Cf. Santarém, Visconde de. *Quadro Elementar das Relações Diplomáticas de Portugal com as diversas potências do Mundo desde o Principio da Monarchia Portuguesa até aos nossos dias*, Tomo IV, Parte IIª, Paris, em casa de J.P.Aillaud, 1844, p. CCCXXXI, nota 1.

42. Flórez Ascensio, María Asunción. *Teatro Musical Cortesano en Madrid durante el siglo XVII: espacios, intérpretes y obras, texto policopiado*, Memoria presentada para optar el grado de doctor apresentada à Facultad de Geografía e História da UCM, Madrid, 2004, p. 183.

43. Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa, Livro do Rol dos Confessados da Freguesia de Nossa Senhora das Mercês, 1679 e 1680.

pintor António da Silva, filho do seu cunhado Marcos da Cruz. Também pela mesma época, encontramos a viver perto, na Rua da Vinha, o ladrilhador Manuel Clemente (desde 1676-1680) em cujo agregado familiar se incluem os aprendizes Valentim Franco, Marcos Ferreira e um João sem apelido. Este ladrilhador está documentado no Convento de Santa Marta (1692), edifício para o qual Gabriel del Barco trabalhou, a julgar pela obra remanescente[44].

A década de 80 é aquela onde se verifica documentadamente o grande desenvolvimento de Gabriel del Barco como artífice ligado aos principais espaços religiosos da capital, bem como à principal instituição reguladora dos pintores no Antigo Regime: a Irmandade de S. Lucas.

A empreitada de pintura da Igreja de S. Luís dos Franceses (1681)

Desde os trabalhos de Nuno Daupías e Santos Simões que é do conhecimento da historiografia portuguesa a participação de Barco na igreja da comunidade francesa em Lisboa[45]. Com efeito, é através do contrato de obrigação estabelecido entre a Irmandade do Bem Aventurado S. Luís Rei de França (da qual estão presentes o Reverendo Pe. José Rodarte, Manuel Bermon, Francis Albert e o tesoureiro Pedro Covem) e o pintor Gabriel del Barco, morador na Rua Direita do Loreto *"que vay para a Cruz do Pao"*, que surge um acordo para a empreitada de pintura a têmpera[46].

Pela leitura do contrato, verificamos tratar-se do instrumento com a tipologia notarial da época, embora haja pormenores que, a nosso entender, são demasiado cautelosos, pelo facto de se estabelecer o adiantamento de verbas para a aquisição de materiais (24.400 reis em

44. Serrão, Vítor. "O arquitecto maneirista Pedro Nunes Tinoco - novos documentos e obras (1616-1636)". *Boletim da Assembleia Distrital de Lisboa*, nº 83, 1977, p. 168.
45. D'Alcochete, Nuno Daupias, Inventaire des Archives de l'Église Saint-Louis-des-Français, Liv. Bertrand, 1958. No entanto, os autores que consultaram a documentação, guiaram-se não pelo contrato, mas pelos recibos, cuja cópia e envio agradecemos à nossa colega Doutora Céline Ventura-Teixeira. Agradecemos igualmente os esclarecimentos prestados pela nossa colega Maria João Pereira Coutinho sobre os fingidos pétreos da igreja de S. Luís dos Franceses.
46. Cf. Ministère des Affaires étrangères, Centre des Archives diplomatiques de la Courneuve, 309 PAAP - Église de Saint-Louis-des-Français de Lisbonne, "Livro das deliberações da Irmandade". Documentação citada igualmente em Carvalho, Rosário Salema de. *A pintura de azulejo em Portugal (1675-1725). Autorias e Biografias - um novo paradigma*. Vol. I, tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2012., pp. 123-124. O contrato, que aqui publicamos parcialmente pela primeira vez, encontra-se igualmente à guarda do arquivo francês com a seguinte referência: "Escrittura da Irmandade com o S. Gabriel Barco para pintar a Igreja" maço 1, nº 17.

ouro e um arrátel de azul de custo até 4.000 reis) sob fiança do preço do contrato. Caso houvesse incumprimento por parte do artista, ou a Irmandade não gostasse da obra efectuada, o pintor era obrigado a refazer o trabalho ou a pagar um oficial que a Irmandade destacasse *"a custa e despeza delle Gabriel Barco, que pagara de sua caza bens e fazenda tudo o que nella se gastar e despender"*. Há também um pormenor na salvaguarda dos direitos do pintor que nos fornece outra pista para a sua biografia: o indício de ausências constantes, facto que pode justificar o excesso de cautela por parte da Irmandade.

> *"E outorgarão que por todo o aqui contheudo responderao nesta cidade perante as justiças della aqui esta escriptura for prezentada e seu comprimento se requerer para o que renunsiarão juizes de seu foro, e elle Gabriel Barço juntamente domecillio da terra e lugar donde estiver e morar e mais que alegar possao que de nada uzarao salvo todo comprirem como ficam obrigados hum testemunho de verdade asim o outorgarão pediram se fizesse este instromento..."*

O pagamento total da obra constou de 210.000 reis, tendo sido pago por 13 vezes, correspondente a recibos na mesma quantidade. O primeiro recibo data de 3 de Abril de 1681 *"por conta da obra da pintura que me obriguei a facer na igressia do dito lauto pera comencar as compras as tintas e otros abiamentos da dita obra os cues 18.000 reis lhe prometto levar en conta"*. O recibo de 12 de Abril importou 14.000 reis por *"2 milheiros de oira"*. Seguem-se mais seis pagamentos entre 1 de Maio até 19 de Julho de 1681. A 23 de Julho data a aquisição de alvaiade (branco de chumbo) e a 6 de Agosto a compra de ouro por 24.400 reis. Só a 4 de Outubro de 1682 viria a fechar as contas com a Irmandade, recebendo dos 210 mil reis da escritura 10.3340 reis, o que poderá indiciar entre outros motivos algum atraso na entrega da empreitada, talvez por motivos da doença, mencionada no *Santuario Mariano*.

Nesta empreitada Gabriel del Barco y Minusca foi pago para pintar e dourar o tecto da igreja de S. Luís e respectivo coro, bem como *"dourar de novo o arco da capela-mor; com toda a perfeição na forma do debuxo que ele Gabriel del Barco deu rubricado por sua mão"*. Com efeito, as suas funções de pintor de têmpera incluíam: *"limpar o que está, colorir e lavado e também o tecto da capela-mor limpando os claros e fundos da dita capela e reformando-a do mesmo ouro que lhe falta uniformizando tudo."* De igual forma, há a indicação de se acrescentar quatro fruteiros ou flores nos vãos de debuxo da capela mor e adir *"o espelho da igreja da sorte que fique fingido de jaspe vermelho que corresponda ao arco*





Fig. 6 - Gabriel del Barco, *Grande panorama de Lisboa - detalhe do Convento dos Paulistas e a Calçada do Combro*, 1698-99, Museu Nacional do Azulejo, nº inv. 1, Non-Commercial Use of the Content (CC BY-NC-SA 4.0) ©MNAz / http://lisboaemazulejo.fcsh.unl.pt

Fig. 7 - Imagem da *Nossa Senhora da Atocha* venerada em Madrid. Non-Commercial Use of the Content (CC BY 3.0) ©Frayangelico

da cappella mor e que os paineis serão por todos nove entrando nelles o painel grande do meyo que mostrem os passos da vida do bem aventurado São Luis."

Perante estas novidades documentais, verificamos que a intervenção de Barco na Igreja de S. Luís dos Franceses foi ainda de maior importância do que se pensava, nomeadamente na inclusão do programa iconográfico de fruteiros (tema tão recorrente na pintura de azulejos); na execução de fingidos pétreos na parede fronteira da capela-mor e por cima da entrada da igreja (o espelho); e por último na execução de nove painéis figurativos descrevendo a vida do orago da igreja dedicada ao Santo-Rei de França[47]. Além disso, percebe-se pela extensão da empreitada que Barco com dificuldade corresponderia sozinho a toda ela, o que nos faz pensar numa colaboração de outros oficiais (e aprendizes?), infelizmente não discriminados.

O culto a Nossa Senhora da Atocha (1682-1683)

Parece-nos que é na releitura do episódio do culto madrileno de Nossa Senhora da Atocha, que podemos descobrir mais sobre a estadia deste artista no nosso país e as redes clientelares tecidas. O episódio é narrado por Frei Agostinho de Santa Maria que, ao descrever os principais cultos a Nossa Senhora em Lisboa, relata o de Nossa Senhora da Atocha, localizado na igreja do Convento do Santíssimo Sacramento (ou dos Eremitas de S. Paulo da Serra de Ossa), na Calçada do Combro (Fig. 6).

47. Infelizmente não subsistem vestígios desta obra. Sobre a iconografia de S. Luís dos Franceses ainda hoje se pode admirar a pintura de Marcos de Cruz na Capela e Hospital da Ordem Terceira Secular de S. Francisco, por exemplo.

O frade atribui a Barco a responsabilidade de iniciar a devoção, por ter adoecido no ano de 1682 de uma maleita não especificada. O pedido de intercessão fervoroso trouxe-lhe a recuperação do estado de saúde, facto que agradeceu mandando fazer, às suas custas, uma imagem com a vera efígie da Senhora do Convento de Madrid (Fig. 7) e instalando-a depois numa capela no referido Convento de Lisboa. Para o efeito organizou uma procissão solene, saída da Igreja de Nossa Senhora do Loreto até ao Convento:

> *"No caminho quando passava a procissão, ao princípio da Calçada do Congro, e defronte da Bica de Duarte Belo aonde morava a Condeça de Palma (a quem chamavam a Castelhana, por haver nascido em Castela que estava enferma & apertada com faltas de respiração): ouvindo as vozes dos instrumentos, & mais festa, que se fazia na rua, inquirindo o que era, e informada de tudo, mandou a toda a pressa se lhe desse uma prenda da Senhora da Atocha, e mandarao-lhe uma flores de seda, que levava nas mãos, que a Condeça aplicou ao peito, e logo visivelmente se achou aliviada e livre daquele achaque; e louvando a Senhora, & publicando as suas maravilhas, se lhe confessou devedora das melhoras. Dali por diante a começou a visitar, agradecendo o favor que lhe fizera com muitas esmolas & peças para seu altar."*[48]

O culto a Nossa Senhora da Atocha já se fazia em Portugal, antes da Restauração, em particular no Convento de Santa Catarina de Ribamar sob a devoção de Frei António das Chagas (1558-1648?). Narra-nos Frei José de Jesus de Maria a vida deste Venerável, moço de Câmara do Rei D. Sebastião, que nos últimos anos da sua vida:

> *"Nos Sabados quando a instancias suas se cantava na igreja a ladainha diante de huma imagem da Senhora com o titulo da Tocha, fazia acender trinta e duas velas, e elle no meio da comunidade com tanto fervor, que algumas vezes o virão ficar transportado, e elevado com êxtase mental..."*[49]

Pela leitura do relato de Fr. Agostinho de Santa Maria, impõe-se a questão: quem era a Condessa de Palma, a castelhana, que vivia na Calçada do Combro, defronte da Bica de Duarte Belo? Depois de várias

48. Maria, Frei Agostinho de Santa. *Santuário Mariano e História das imagens Milagrosas de Nossa Senhora*, vol. 1, Lisboa, na Officina de António Pedrozo Galrão, 1707, p. 326.
49. Maria, Frey Joseph de Jesus. *Espelho de Penitentes, Crónica da província de Santa Maria da Arrábida da Regular e da mais estreita observância da Ordem do Serafico Patriarca S. Francisco no Instituto Capucho...*, Lisboa Ocidental, Tomo II na Officina Joseph Antonio da Sylva, 1737, p. 227 e 239-40.

pesquisas cruzadas, percebemos que se trata de D. Maria de Távora (1606?-1684?), filha de D. Luís Álvares de Távora, 1º Conde de S. João da Pesqueira e de D. Marta de Vilhena. Era ainda irmã do 2º Conde da Pesqueira e tia do 1º Marquês de Távora. Nasceu em Espanha no início do século XVII e exerceu funções de dama da Rainha Isabel de Bourbon. Ao casar-se com D. António de Mascarenhas (1624), a mesma Rainha concedeu ao marido o título de 1º Conde de Palma. Este faleceu a 18 de Fevereiro de 1633, deixando D. Maria de Távora viúva e sem herdeiros. O Rei Filipe III fez-lhe mercê da Alcaidaria de Trancoso e da administração das comendas[50]. Não sabemos em que data regressou a Portugal, no entanto, há a referir que na Casa da Rainha D. Luísa de Gusmão da Casa de Medina Sidonia (1613-1666) surge uma camareira-mor com o mesmo nome[51]. Por coincidência, D. Maria de Távora voltou a casar-se com o camareiro-mor da Rainha, D. João de Mascarenhas, 3º Conde de Santa Cruz, mas este faleceu em 1668 e daqui também não houve descendência[52]. Efectivamente, na década de 80, D. Maria vivia na Calçada do Combro (próxima de Gabriel del Barco a julgar pela morada dada no contrato de S. Luís dos Franceses), viúva e com família reduzida[53]. D. Maria de Távora era uma mulher muito piedosa, facto visível na assistência prestada aos Capuchinhos da Arrábida.

> *"Continuou sempre a Irmandade da Misericórdia como a ordinária; mas como era tão limitada, supria a sua limitação a generosidade da Condessa de Palma Dona Maria de Távora, viúva do Conde D. António Mascarenhas, dando a cera pera o culto das Endoenças e o jantar de quinta feira mayor..."*[54]

Nesta ligação aos Frades Arrábidos e, especificamente, aos de Santa Catarina de Ribamar, estava abrangida a figura do Venerável Frei António das Chagas, pois:

50. Sousa, D. António Caetano de. *História Genealógica da Casa Real Portuguesa...*, Tomo V, Lisboa, na Officina Sylviana, da Academia Real, 1738, pp. 196-197.
51. Biblioteca Nacional de Portugal, Códice 4173 *"Faz de despesa a Caza da Rainha nossa Senhora em cada hum anno em os gastos ordinários della"*, 1641, no qual se pode ler: *"D. Maria de Távora guarda mayor doze mil reis"*.
52. Lourenço, Maria Paula Marçal. *Casa, Corte e Património das Rainhas de Portugal (1640-1754): Poderes, Instituições e Relações Sociais*, Vol. III, Lisboa, Dissertação de Doutoramento em História Moderna apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1999, p. 5 e p. 23.
53. Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa, Róis de Confessados da Freguesia das Mercês (1680).
54. Piedade; Frei António da, *Espelho de Penitentes, Crónica da província de Santa Maria da Arrábida da Regular e da mais estreita observância sa Ordem do Serafico Patriarca S. Francisco no Instituto Capucho...*, Lisboa Ocidental, Tomo I na Officina Joseph Antonio da Sylva, 1728, p. 960.

"entre outras muitas pessoas ilustres, que compadecida dos seus anos, e achaques lhe desejavao assistir com tudo o de que elle necessitasse, a não mostrarse tão isento era a Condessa de Palma, D. Maria de Távora, de cuja devoção ao nosso habito se deu ja noticia."[55]

Como acima mencionámos, Frei António das Chagas sentia grande veneração pela Nossa Senhora da Atocha e, ao falecer, sepultaram-no junto ao seu altar, localizado na capela-mor da igreja do referido convento, cujos padroeiros eram os Marqueses de Arronches. Esta última informação é preciosa porque os Marqueses de Arronches descendem de D. Diogo Lopes de Sousa, ligado à Coroa espanhola, nomeadamente à Casa da Rainha Isabel de Bourbon de quem foi camareiro-mor. A sua mulher D. Leonor de Mendonça e seus filhos – Henrique de Sousa Tavares da Silva (1º Marquês de Arronches) e D. Luís de Sousa (capelão mor de D. Pedro II) também exerceram cargos junto à primeira mulher de Filipe IV[56].

Depois de explanados estes dados, reafirmamos que a piedade a Nossa Senhora da Atocha em Lisboa é muito anterior à presença de Gabriel del Barco, pelo que a entrada deste culto dever-se-á antes atribuir à influência dos Sousa (e Távora/Palma) que habitaram em Madrid, junto da Corte, e experienciaram de perto os seus ritos[57]. Era natural que ao chegar a Lisboa (antes de 1640) quisessem perpetuar essa devoção como forma cultural e de reforço dos laços de fidelidade à Coroa espanhola[58].

55. Maria, Frey Joseph de Jesus. *Espelho de Penitentes, Crónica da província de Santa Maria da Arrábida da Regular e da mais estreita observância da Ordem do Serafico Patriarca S. Francisco no Instituto Capucho...*, Lisboa Ocidental, Tomo II na Officina Joseph Antonio da Sylva, 1737, p. 234.

56. Flor, Susana Varela. "Palácio e Hospício de D. Luís de Sousa". *Lisboa em Azulejo antes do Terramoto de 1755*. Flor, Pedro (coord.) site do projecto de investigação PTDC/EAT-EAT/099160/2008, Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas Universidade Nova de Lisboa, 2017.

57. Sobre o culto de Nossa Senhora da Atocha consulte-se Pereda, Francisco de, *História de la Santa y devotíssima imagem de Nuestra Senõra de Atocha patrona de Madrid. Dirigido a la muy noble leal villa de Madrid*. Valhadolid, 1604. Cf. Bouza Álvarez, Fernando. *Portugal no Tempo dos Filipes: Política, Cultura, Representações*, Edição Cosmos, 2000, pp. 161-162.

58. Devemos ainda assinalar a existência do mesmo na Sé de Lisboa na capela da família António Leite Pacheco, em data que não conseguimos apurar. Costa, Padre António Carvalho da. *Corografia Portugueza e descripçam topográfica do famoso Reyno de Portugal...*, Lisboa, na oficina Real Deslandesiana, 1712, vol. III, p. 343.

O episódio liderado pelo pintor de Sigüenza surge-nos assim como estratégico, não só por transferir o culto para um convento central à dinâmica lisboeta (os Paulistas, perto do local onde morava) *"com tenções de colocar em parte aonde fosse venerada e servida"*[59], como também para ajudar a valorizar uma devoção da Casa de Arronches, profundamente intricada por laços familiares com a Casa de Sabugal-Óbidos e Palma. Nesta ligação que Gabriel del Barco estabeleceu com o culto à Senhora da Atocha facilitou uma rede clientelar, digna de ser realçada. A primeira a mencionar foi aquela operada junto à comunidade espanhola, nomeadamente os embaixadores e respectiva família que os acompanhava. O próprio Frei Agostinho de Santa Maria menciona o Bispo de Ávila –D. Frei Diogo Fernandes de Angulo– da Ordem de S. Francisco que aqui esteve em 1684-1690 com carácter de embaixador extraordinário[60].

A segunda ligação realizou-se através de D. Maria de Távora (a Condessa continuaria a patrocinar o altar nos Paulistas durante mais algum tempo, conforme o Santuario Mariano), cuja nacionalidade constituiu decerto um ponto de apoio em território nacional. Por outro lado, a Condessa de Palma era prima da 1ª Marquesa de Arronches –D. Mariana de Castro[61]–, à época proprietária da Quinta do Grilo, antiga Quinta dos Mascarenhas, desde o tempo de seu pai D. António Mascarenhas *o sujo*. Neste edifício surge-nos hoje um programa azulejar representando temas mitológicos, bem atribuídos por Luísa Arruda ao mestre pintor da azulejaria barroca – Gabriel del Barco[62]. Acrescente-se que a escolha para a execução dos painéis de azulejo (vindos do Palácio que detinham ao Carmo?) não terá sido inocente dada a cumplicidade que existiria entre compatriotas e crentes na mesma devoção. Enfatize-se ainda que o 1º Marquês de Arronches, D. Henrique de Sousa Tavares, exerceu o cargo de embaixador em Madrid pelos anos de 1668-70.

59. Frei Agostinho de Santa Maria ...., p. 327.

60. Santarém, Visconde de. *Quadro Elementar das Relações Diplomáticas de Portugal com as diversas potências do Mundo desde o Principio da Monarchia Portuguesa até aos nossos dias*, Tomo II, Paris, em casa de J. P. Aillaud, 1842, p. 134 e p. 40. Em 1677, Marcos da Cruz foi testemunha de um contrato notarial entre a Irmandade dos Homens Pretos, sita na Igreja do Convento de F. Francisco da Cidade de Lisboa e a título de curiosidade o fiador foi o *"cônsul da nação castelhana Paulo Esteves"*. Serrão, Vítor. "Um concurso de pintura do século XVII" in *A Cripto-Hstória da Arte...*, op. cit., p. 90.

61. D. Mariana de Castro casou-se com o 1º Marquês de Arronches - D. Henrique de Sousa Tavares embaixador em Castela entre 1668 e 1670 e filho do reedificador do Convento de Santa Catarina de Ribamar.

62. Matos, José Sarmento de, Paulo, Jorge Ferreira. *Caminhos do Oriente, Guia Histórico II*, Livros Horizonte, Lisboa, 1999, p. 78. Arruda, Luísa. *Caminhos do Oriente, Guia do Azulejo*, Livros Horizonte, Lisboa, 1999, p. 105.

A terceira rede clientelar formou-se junto da própria comunidade conventual lisboeta (das freguesias de Santa Catarina e das Mercês) que não hesitarão na hora de contratar os préstimos do pintor. Desde logo, os Padres Eremitas de S. Paulo decerto contaram com a sua arte na nova igreja (principalmente na decoração da capela de Nossa Senhora da Atocha e, anos mais tarde, renovaram a sua confiança para a obra de pintura de azulejos da Sala do Noviciado e capela de Nossa Senhora da Conceição, do Eremitério da Serra de Ossa, perto do Redondo (1700)[63]. Mais adiante na freguesia das Mercês, também do Convento da Divina Providência iria surgir outra empreitada artística que viria a revelar-se duradoura, como adiante teremos oportunidade de explicitar.

A Irmandade de S. Lucas (1682-1683)

A entrada na Irmandade dos pintores em Lisboa fez-se neste ano de 1682 que correspondeu a uma série de reveses na sua vida: uma enfermidade não explicitada, o impedimento de corresponder profissionalmente às obras em curso e a doença (e posterior falecimento no ano seguinte) do cunhado Marcos da Cruz, sepultado na igreja dos Paulistas (como será mais tarde, a mulher Antónia da Silva e a irmã Agostinha das Neves, esta junto ao altar de Nossa Senhora da Atocha). Assim, se por um lado o seu ingresso na Irmandade da Anunciada parece representar a procura assistencial e financeira patrocinada pelos seus congéneres em momentos de aflição[64], o mesmo significa, por outro, a prova da sua mestria na área do debuxo, pintura a têmpera e a óleo, além do reconhecimento do seu estatuto por parte da elite laboral da época. Com efeito, no ano em que tomou lugar na Mesa dos irmãos de S. Lucas (1683-84), Barco divide tarefas com um conjunto excepcional de artistas de renome e que irá promover o seu enquadramento sócio-artístico nas duas últimas décadas do século XVII: Francisco Ferreira de Araújo (juiz) célebre pintor de brutesco e seu vizinho e Feliciano de Almeida (1635-1695)[65], pintor régio com oficina na freguesia dos Anjos, Bairro de oleiros para os quais trabalhava, por exemplo para a oleira Vicência

63. Arruda, Luísa, Campos, Teresa. *Convento de S. Paulo de Serra de Ossa*, Lisboa, edições Inapa, 2004. Carvalho, Rosário. "Identificadas assinaturas de Gabriel del Barco e Manuel dos Santos" in *RedeAzulejo*, 2013 (on line).

64. Na obra por nós publicada sobre a Irmandade de S. Lucas verifica-se que em 1697, no ano em trabalhou para a Quinta dos Álamos do 1º Senhor de Assequins em Alcântara, para o Mosteiro de Santa Maria de Belém e talvez para a Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres em Beja, o pintor contrai uma dívida de 6000 mil rs paga ao longo de vários anos. Cf. Flor, Susana Varela e Flor, Pedro. *Pintores de Lisboa*... op. cit., p. 142-3.

65. Flor, Susana Varela. "Portraits by Feliciano de Almeida (1635-1694)...", op. cit. pp.1-37.

Faria[66]. Acresce dizer que Feliciano foi padrinho de casamento dos pais do futuro ladrilhador do Paço Real Bartolomeu Antunes[67]. Refiram-se na Mesa da Irmandade os já mencionados pintores a óleo António Pereira Ravasco e António de Oliveira Bernardes que se dedicavam também à pintura sobre azulejo[68], bem como a presença de Félix da Costa Meseen pintor régio de têmpera[69], famoso tratadista com ligações à Casa de Aveiro/Elche em Espanha, em particular a D. Maria de Guadalupe de Lencastre e Cardenas Manrique (juíza da Irmandade de S. Lucas em 1659), a quem chamava por *minha Senhora*[70].

O Convento de Nossa Senhora da Divina Providência (1683-1684)

A presença de Gabriel del Barco no Convento da Divina Providência (Fig. 8) havia sido revelada por Ayres de Carvalho a Vítor Serrão em conversa informal[71], mas a localização arquivística de tal notícia não tinha até agora sido revelada ou detectada. Todavia, as investigações efecutadas no âmbito do projecto de investigação *Lisboa em azulejo antes do Terramoto de 1755* vieram ajudar a esclarecer melhor tal empreitada[72].

O Convento de Nossa Senhora da Divina Providência pertencente aos Clérigos Regulares de S. Caetano recebeu o patrocínio da Coroa, desde o tempo de D. João IV, continuando pelos reinados de D. Pedro II e D. João V. A casa conventual foi fundada em 1650 pelo Padre António Ardizoni Spínola na Rua Formosa, freguesia das Mercês, com o objectivo de construir um hospício, cujo espaço proporcionasse conforto aos missionários que se dirigiam para a Índia. Três anos depois já havia sido erecta uma pequena igreja e o hospício funcionava em casas

66. Gonçalves, Susana Cavaleiro. *A Arte do Retrato em Portugal no Tempo do Barroco (1683-1750) – Conceitos, Tipologias e Protagonistas*, vol. I, tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2012, p. 150.
67. Flor, Pedro. "Freguesia especialíssima: contributos para o estudo da freguesia dos Anjos de Lisboa (séculos XVI/XVIII)". *Feição especialíssima - a Igreja de Nossa Senhora dos Anjos*, Pinto, Paulo Campos e Ferreira, Sílvia (coord.), Lisboa: Junta de Freguesia de Arroios, no prelo.
68. Serrão, Vítor. "António Pereira Ravasco, ou a influência francesa na arte do tempo de D. Pedro II" in A Cripto-História da Arte..., op. cit., pp. 125-148.
69. Flor, Susana Varela. "As relações artísticas entre pintores a óleo...", op. cit. p. 291-307.
70. Costa, Félix da. *The Antiquity of the art of Painting by Félix da Costa [1696]*, Introdução e Notas de Kubler, George. New Haven and London, Yale University Press, 1967.
71. Meco, José. "Azulejos de Gabriel del barco na região de Lisboa - pintura de tectos (período inicial, atºe cerca de 1691)" in *Separata do Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, Lisboa, IIIª Série, nº 85, 1979, p. 47, nota 55.
72. Agradecemos à nossa colega Sílvia Ferreira a descoberta do contrato notarial. Sobre o projecto ver http://lisboaemazulejo.fcsh.unl.pt

pré-existentes doadas por D. Maria de Noronha e Castro. Em 1661, a Ordem conheceu autorização régia para se converter em convento e, em 1673, D. Pedro II apoia mecenaticamente o engrandecimento do edifício[73]. Dez anos depois, com as obras em franca expansão, os padres Teatinos contratam os serviços de Gabriel del Barco (na cela do Prefeito do cenóbio a 4 de Novembro de 1683, juntamente com o tabelião) para pintar o dormitório. No documento de obrigação entre os padres (D. Luís Maria Saqui, João Comerio e D. Rafael Bluteau), declara-se pintor de óleo de tempera, morador em Lisboa na Rua dos Cabides na freguesia dos Mártires. Ao todo a obra importou 150.000 reis, cujo pagamento seria faseado por três vezes no valor de 50.000 reis. Pela leitura do mesmo documento, somos inteirados de que o pintor espanhol deveria cumprir com a obrigação de:



Fig. 8 - Gabriel del Barco, *Grande panorama de Lisboa* - detalhe do Convento dos Caetanos, 1698-99, Museu Nacional do Azulejo, nº inv. 1, Non-Commercial Use of the Content (CC BY-NC-SA 4.0) ©MNAz / http://lisboaemazulejo.fcsh.unl.pt

> *"pintar o lamço que esta acabado do dromitorio [440 pés de palmo de comprido] na forma de rescunho que esta feito q[ue] será das cores de claro e escuro e rosa e velanio*[74] *com algumas mais ditas de cores necessárias e que pedir a dita obra pondo nella os emblemas ... que ele Reverendo Padre D. Raphael, digo, D. Luís ordenar ... a qual obra que elle mestre [h]á de fazer he no teto do dito dormitorio da simalha para sima no que toca ao corredor e com condição que elles Rdos. Padres querendo proceguir com mais obra que ententão fazer dos mais dormitorio e (?) mais casas do dito convento o fará ele Mestre na forma em que se atestarem que quantos pera se fazer não poderão chamar outro mestre do dito officio para a proseguir per que com esta condição tera elle mestre a presente obra a qual fara na forma do dito rascunho."*[75]

No essencial, é este o teor do contrato, salvo as cláusulas de denúncia, caso este não fosse cumprido. A testemunhar estiveram os carpinteiros João Luís, morador a Santos-o-Velho e Paulo de Oliveira, morador na Rua da Rosa das Partilhas.

73. Coutinho, Maria João Pereira, Ferreira, Sílvia, Flor, Pedro. "Convento de Nossa Senhora da Divina Providência" in *Lisboa em Azulejo antes do Terramoto*, site do projecto de investigação PTDC/EAT-EAT/0099160/2008 Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas Universidade NOVA de Lisboa, 2017.
74. Velânio - técnica de velaturas ou seja, *"a utilização de uma fina camada transparente sobre outra camada opaca com o objectivo de modificar a cor desta ou aumentar a profundidade ou riqueza da cor"*. Cf. Cruz, António João. *Da Sombra para a Luz – Materiais e Técnicas da pintura de Bento Coelho da Silveira*, Colecção Cadernos nº 3, Lisboa, IPPAR/MC, 1999, p. 57.
75. DGARQ/TT, Arquivo Distrital de Lisboa, Cartório Notarial de Lisboa, nº 2 (antigo nº 1), Cx. 59, Livro 295.

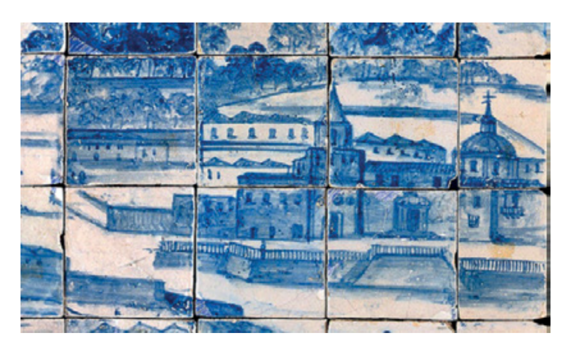


Fig. 9 - Gabriel del Barco, *Grande panorama de Lisboa* - detalhe do Convento da Madre de Deus, 1698-99, Museu Nacional do Azulejo, nº inv. 1, Non-Commercial Use of the Content (CC BY-NC-SA 4.0) ©MNAz / http://lisboaemazulejo.fcsh.unl.pt

O instrumento notarial revelou-se de extrema importância para a análise da biografia do espanhol. Em primeiro lugar, pela ligação estabelecida com os padres caetanos, nomeadamente com D. Rafael Bluteau (1638-1734), autor do *Vocabulário Portuguez e Latino*, clérigo erudito formado em França, Verona e Roma e correspondente do Grão Duque Cosme de Medici[76]. O facto do tabelião se equivocar no nome é sintomático da influência que este Teatino exerceria na vida e na iconografia artística do convento. O contrato reveste-se também de importância pela razão de Barco ter ficado requisitado para futuras obras a construir naquele novo cenóbio do Bairro Alto.. Este pormenor é tanto mais interessante, se pensarmos que a construção da nova igreja está documentada no início dos anos 90 e que a 30 de Outubro de 1694, através de verbas disponibilizadas por D. António Caetano de Sousa, o Padre Caetano Barbosa propunha em capítulo que se devia pintar o tecto do coro, *"vista a muita necessidade que ha desta obra e o pouco custo della"*[77]. Pela documentação, sabemos ter sido despendido 15.570 reis para pintar o coro da Igreja, verba que deverá certamente ter sido entregue ao pintor Gabriel del Barco, assegurado contractualmente para o efeito desde 1683. Por outro lado, este episódio comprova a versatilidade assumida pelos pintores de óleo, de têmpera e de azulejos neste final de Seiscentos, responsabilizando-se por todo o tipo de obra que lhes fosse proposta, portanto ainda longe da exclusividade e da especialização artística, tão característica da centúria seguinte. Com efeito, na transição do século XVII para o XVIII, vemos Gabriel del Barco envolvido indiferentemente em empreitadas de têmpera nos Caetanos, alternando com as primeiras campanhas azulejares conhecidas, ora no Espinheiro em Évora, ora em Barcarena na Quinta de Sinel de Cordes, ora ainda para a Igreja de S. Vítor em Braga[78].

76. Castro, Aníbal Pinto de. "Correspondentes Portugueses de Cosme III de Médicis" in *Separata da Revista de História Literária de Portugal*, vol. II, 1964, pp. 243-247 .

77. Coutinho, Maria João Pereira, Ferreira, Sílvia, Flor, Pedro. "Convento de Nossa Senhora da Divina Providência" in *Lisboa em Azulejo antes do Terramoto*, site do projecto de investigação PTDC/EAT-EAT/0099160/2008 Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas Universidade NOVA de Lisboa, 2017.

78. Vítor Serrão já tinha observado o facto de os pintores da época praticarem indistintamente as várias modalidades disponíveis com o caso muito concreto da igreja conventual de Nossa Senhora da Conceição e a empreitada total de pintura do tecto, quadros a óleo e azulejos por António de Oliveira Bernardes. Cf. Serrão, Vítor. "A atividade artística de António de Oliveira Bernardes na igreja da Conceição da Luz: um exemplo de cripto-história da arte". A *Herança de Santos Simões – novas perspectivas*

A intervenção na Igreja do Mosteiro da Madre de Deus

As obras da Igreja do Convento da Madre de Deus em Lisboa (Fig. 9) decorreram num longo arco de tempo, balizada entre 1675, data do início do abadessado da Madre Soror Luísa de S. Francisco, e 1696, ano em que a freira Soror Maria Inês do Espírito Santo realizou o ajuste de contas *"que são o que se gastarão do dinheiro das obras, a respeito dos tempos caros"*[79]. Estas foram de impulso real, a expensas de D. Pedro II como nos refere Frei Jerónimo de Belém:

> *"ainda chegou aos nossos tempos, como por futura sucessão a piedade da Real Casa Portuguesa verificado no devoto coração do Senhor D. Pedro II. De palavras passou às obras atendendo ao reparo e necessidade do Mosteiro. Em huma ocasião em que o mandou reparar quasi todo de novo, mandou a João Rebelo de Campos a quem disse: " Quero que na Madre de Deus se faça tudo, quanto as religiosas quiserem , não só em comum, mas o que cada huma quizer nos seus oratórios, em particular ; e assim o diga João Rebello de Campos da minha parte às religiosas. No abadessado da Madre Soror Luiza de S. Francisco, em que se fez este grande reparo do Mosteiro, foi preciso que as religiosas chamassem por coarctar a generosidade do afectivo Rei."*[80]

Para a sua concretização, o Rei chamou João Rebelo de Campos, Jurista, Promotor da Justiça Eclesiástica, Procurador da Mitra do Bispo D. Jerónimo Soares, Corrector da Fazenda de D. Pedro II e *"tinha grande génio para delinear plantas"*[81].

João Rebelo de Campos foi, pois, uma figura importantíssima do reinado de D. Pedro II. Morava na Rua Direita do Loreto, pertencia à Irmandade do Santíssimo Sacramento da Igreja da Encarnação em Lisboa, a par de Félix da Costa Meseen. Funcionário de grossos cabedais, despachava o ouro vindo da Índia e era pessoa de confiança do *Pacífico*. O seu nome surge ligado a várias obras da primeira nobreza de

para o estudo da azulejaria e da cerâmica, Flor, Susana Varela (coord.), Lisboa, Ed. Colibri, 2014, pp. 459-474.

79. Flor, Susana Varela. *"Do seu tempo fazia parelha aos mais": Marcos da Cruz e a Pintura Portuguesa do Século XVII* [texto policopiado], Lisboa, Dissertação de Mestrado em Arte, Património e Restauro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 202, p. 125.

80. Belém, Frei Jerónimo de. *Chronica Seráfica da Santa Província dos Algarves de Regular Observância de Nosso Seráfico Padre S. Francisco...*, Lisboa, Oficina de Inácio Rodrigues, 1755, p. 16.

81. Machado. Diogo Barbosa. *"João Rebelo de Campos" in Bibliotheca Lusitana Historica, Critica e Chronologica*. Tomo IV, Lisboa, Of. Patriarchal de Francisco Luís Ameno, 1759, p. 189-190.

corte (Quinta da Praia dos Condes de S. Lourenço, Quinta de D. Pedro de Vasconcelos ou Quinta da Calheta em Belém)[82].

Na documentação relacionada com as receitas da igreja da Madre de Deus, a sua presença é amiúde citada e perante este dado documental e o testemunho de Frei Jerónimo de Belém, Campos surge-nos como um intermediário, capaz, por hipótese, de contratar a mão de obra necessária às campanhas decorativas dos espaços. A oficina de Marcos da Cruz corresponderia a esse perfil, uma vez que era pintor com provas dadas ao longo da vida e pintor da Capela Real. Como referimos, Cruz faleceu em 1683, mas os trabalhos de pintura da Igreja, narrando o ciclo da vida de Santa Clara, continuaram pela mão de Bento Coelho da Silveira, tido como discípulo daquele Mestre[83]. Não nos é estranha a presença de Gabriel del Barco na Madre de Deus a emparceirar com a oficina de Cruz e a familiarizar-se com os adornos decorativos que iam ornamentando aquela igreja barroca. Assim, em 1686, um deputado da Junta do Comércio do Brasil, de nome Luís Correia da Paz, contribuiu ainda mais para a sumptuosidade da igreja da Madre de Deus, pagando a encomenda de azulejos vindos da Holanda, em particular da oficina de van Oort[84].

A razão da encomenda de azulejos no norte da Europa justifica-se pela grande fortuna possuída, em particular, pela detenção e exploração de salinas em Setúbal, local aonde acorriam as armadas dos Países Baixos para adquirir sal, em *deficit* no seu território. Pelo cargo exercido na Junta do Comércio, Correia da Paz contactava de perto com holandeses como Jacome Van Praete e irmão e com Jerónimo Nunes da Costa (1620-1697), judeu e agente da Coroa portuguesa em Amsterdão[85]. Conhecido como Moises Curiel, Jerónimo Nunes da Costa assistiu a

82. Ver entrada sobre a história destas Quintas no site *Lisboa em Azulejo antes do Terramoto de 1755*. Flor, Pedro (coord.) site do projecto de investigação PTDC/EAT-EAT/099160/2008, Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas Universidade Nova de Lisboa, 2017.

83. Sobral, Luís de Moura. "Narração e simbolismo franciscano nos ciclos da Madre de Deus". *A Igreja da Madre de Deus - História, Conservação e Restauro*, Lisboa, IPM, 2002, pp. 29-51.

84. Matos, José Sarmento de; Paulo, Jorge Ferreira. *Caminho do Oriente*..., op. cit. p. 10. Sobre a azulejaria holandesa, leia-se Simões, J.M. dos Santos, *Carreaux Céramiques Holandais au Portugal et en Espagne*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1959 e Marggraf, Rainer. "Os azulejos de van der Kloet em Portugal" in *Os azulejos de Willem van der Kloet em Portugal*, Lisboa, Electa/Museu Nacional do Azulejo, 1994, p. 19-23.

85. Sobre Jerónimo Nunes da Costa, ver Israel, J. I. "The diplomatic career of Jeronimo Nunes da Costa. An episode in Dutch-Portuguese relations of the seventeenth century". *BMGN – Low Countries Historical Review*, nº 99 (2), 1983, pp. 167-190.

todos os embaixadores portugueses na Holanda, desde D. Francisco de Sousa Coutinho, D. Francisco de Melo Manuel da Câmara até ao próprio Marquês de Arronches. A ele se deve, por exemplo, a encomenda de tapeçarias, pinturas e coches para Lisboa, bem como o conjunto azulejar holandês do palácio de Benfica do Marquês de Fronteira[86]. A mesma via terá sido utilizada para a importação dos azulejos holandeses para a Madre de Deus e quiçá para os Cardaes, pese embora o facto de, neste último caso, ter estado na Holanda, Luís de Saldanha, familiar de D. Luísa de Távora, fundadora do convento carmelita.

Em 1687, D. Luís de Meneses, 3º Conde da Ericeira, vedor da Fazenda da Repartição da Índia, propôs junto do Conselho da Fazenda a proibição de importar azulejos enviados de oficinas holandesas, lei que vigorará no nosso País durante onze anos (1687-1698). Este período correspondeu a um incentivo para a produção nacional portuguesa e abriu um campo alargado de trabalho aos pintores, principalmente aqueles com grande experiência na técnica da têmpera, habituados que estavam a imitar todo o tipo de ornatos decorativos, bem como a gramática ornamental da azulejaria, como acima referimos. Assim, não deverá ter constituído grande dificuldade para Gabriel del Barco suprir uma falta no rodapé da igreja da Madre de Deus que, ou por engano de medidas, ou por perda/destruição do conjunto, não ficou completo na encomenda vinda da Holanda[87]. Desde os tempos de Espanha em que pintava a têmpera, ornatos para as comédias nas quais se replicavam azulejos, até ao estreito convívio com pintores habituados a trabalhar em modalidades diversas, sem esquecer o apoio recebido pelo patrono da Irmandade de S. Lucas da Anunciada (D. Luís de Meneses) no fomento da azulejaria nacional, Gabriel del Barco teve espaço, oportunidade e os meios para singrar na viragem da arte de pintar *sobre* azulejo para a pintura de azulejo, como José Meco bem definiu.

Conclusão

Gabriel del Barco y Minusca, espanhol, pintor de óleo, de têmpera e debuxador iniciou a sua actividade em Lisboa quando Portugal era recém saído de um longo conflito de 28 anos. Os primeiros anos são passados debaixo da coberta da embaixada espanhola, na qual tinha como missão exercer as funções de pintor-cenógrafo utilizando as técnicas a óleo e de têmpera para decorar cenografias e socorrendo-se da arte

86. Cf. Flor, Susana Varela. "Sob o auspício do cosmopolitismo: a azulejaria barroca e a cultura europeia". *O Gosto Português na Arte*, Rodrigues, Ana Duarte (coord.), II, Lisboa, Scribe, 2016, pp. 53-65.
87. Meco, José, "Azulejos de Gabriel del Barco...", op. cit., p. 12.

do debuxo para inventar espaços e criar ilusões a fim de maravilhar e cativar a grande nobreza de corte que acorria ao Palácio do Campo do Curral. Esta protecção da embaixada espanhola parece ser uma constante na sua vida, estendendo-se também às família luso-espanholas que mantiveram laços familiares e patrimoniais com a vizinha Espanha sob vigilância apertada da Coroa Portuguesa (os Palma, os Arronches e os Aveiro podem integrar este elenco)

Desde cedo, se integrou no mais profundo meio da actividade artística portuguesa ao viver em casa de Marcos da Cruz, pintor da Capela Real, a par de nomes tão importantes como Luís da Costa, João Gresbante, Bento Coelho da Silveira, futuro pintor régio. Os primeiros tempos de actividade de Gabriel del Barco terão passado por colaborar intermitentemente com a operosa oficina de Cruz numa relação directa com pintores a óleo e a têmpera, habituados a satisfazer encomendas para o suporte azulejar, nas olarias de Santos-o-Velho, Santa Catarina e Anjos, estas últimas bem conhecidas de Cruz. Durante a década de 80, vêmo-lo autonomizar-se em contratos tão importantes como os estabelecidos com a Igreja de S. Luís dos Franceses e com o Convento da Divina Providência. Nesses acordos é visível como o pintor Gabriel del Barco é um artista do seu tempo, sujeito às estruturas rígidas de encomenda do Antigo Regime. Também a entrada na Irmandade de S. Lucas é exemplo disso. Para além de praticar debuxo, condição essencial para o ingresso, o facto de ter adoecido levou a socorrer-se desta Irmandade, instituição assistencial por excelência em Portugal na época moderna, precisamente no ano em que Cruz falecia e os filhos deste cobravam dívidas junto da clientela faltosa.

Na Irmandade de S. Lucas, Barco juntou-se a nomes maiores da pintura do tempo: Feliciano de Almeida, António Pereira Ravasco, Félix da Costa Meesen, pintor régio de têmpera. As diversas modalidades artísticas exercidas por este conjunto notável de pintores atestam a versatilidade que caracterizava o perfil destes personagens do último terço do século XVII. Entre pintura de azulejo, de brutesco ou de cavalete, os pintores da época deram a Gabriel del Barco o enquadramento social e o âmbito da praxis artística, necessários para se afirmar no contexto nacional e fazer da azulejaria portuguesa a arte diferenciadora. A arte de Gabriel del Barco y Minusca em Portugal conta a história de uma aculturação ibérica desde as terras quentes de Castilla-la-Mancha até ao Bairro de Santa Catarina em Lisboa, de cujo Alto se via o rio Tejo azul, brilhante e inspirador para a criatividade artística, tal como o foi

o Guadalquivir para o operoso bairro de Triana de forte produção oleira em Sevilha.

Obras y artistas portugueses en la *Tierra de Sevilla* entre los siglos XVI al XVIII

José María Sánchez-Cortegana
Universidad de Sevilla (España)

Resumen

La actual comarca de la Sierra de Huelva, territorio limítrofe con el alto Alentejo portugués, fue, desde la Baja Edad Media, un espacio de prolijos intercambios comerciales, de trasvases de población y, en particular en el ámbito de las artes, de permuta de obras y artistas entre los dos países. Las poblaciones a ambos lados de la frontera muestran signos común de identidad, de manifiesto tanto a nivel de arte popular como de arte culto, principalmente en los campos de la arquitectura y la escultura. Este artículo recopila todos los ejemplos, hasta hoy conocidos, de la actividad de artistas portugueses en la comarca, unos publicados desde hace años junto a otros inéditos.

Palabras clave: Sierra de Huelva, Relaciones artísticas, Estilo Manuelino, Retablos.

Abstract

The current region of the Huelva Mountains, a territory bordering the Portuguese Alentejo High, was, since the Late Middle Ages, a space of prolific commercial exchanges, population transfers and, in particular in the field of the arts, a swap works and artists between the two countries. Populations on both sides of the border show common signs of identity, manifested both at the level of popular art and cult art, mainly in the fields of architecture and sculpture. This article collects all the examples, until today known, of the activity of Portuguese artists in the region, some published since some years ago with other unpublished ones.

Keywords: *Huelva Mountains, Artistic relationships, Manuelino style, Altarpieces.*

Desde la Baja Edad Media, la actual comarca de la Sierra de Huelva, denominada entonces *Tierra de Sevilla*, fue una de las fronteras más activas entre los reinos de Castilla y Portugal. Limítrofe con el alto Alentejo, su territorio comprendía un largo pasillo longitudinal con dirección W-E que se iniciaba en Aroche, villa amurallada que actuaba como custodia de la *raya*, hasta la población de Castillo de las Guardas, ya en los límites del valle del Guadalquivir y puerta para alcanzar Sevilla[1].

Este territorio fue escenario, en tiempos de conflictos políticos entre ambos reinos, de continuos actos bélicos; ciertamente, nunca como encuentro entre grandes ejércitos pero sí de incesantes actos de *guerra viva*: escaramuzas, saqueos, robos de ganados, quema de campos, etc., que violentaron mucho a sus pobladores y que generaron un clima de enorme tensión[2]. Sin embargo, al contrario, en los periodos de paz, fue un espacio de prolijos intercambios comerciales, de trasvases de población y, en particular en el ámbito de las artes, de permuta de obras y artistas.

Baste realizar un recorrido a los largo de este territorio para ver cómo las poblaciones a ambos lados de la frontera muestran signos común de identidad, de manifiesto tanto a nivel de arte popular como

1. Más al sur el río Guadiana, sin ningún puente, actuaba como frontera natural infranqueable durante gran parte del año.
2. Son bien conocidas las repercusiones durante la guerra de Secesión. Para más información véase: SERRANO MANGAS, F. (1993): "Incidencias de la guerra con Portugal en la Sierra de Huelva. Siglo XVII" en VIII Jornadas del Patrimonio de la Sierra de Huelva. Págs. 285-292. Cumbres Mayores y SANCHA SORIA, F. (2000): "La guerra de restauración portuguesa en la Sierra de Aroche (1640-1668)" en XV Jornadas del Patrimonio de la Sierra de Huelva. Págs.313-354. Aroche.

a nivel de arte culto, principalmente en los campos de la arquitectura y la escultura.

Los contactos que conocemos se produjeron en dos momentos muy concretos:

Por una parte, en las primeras décadas del siglo XVI, es decir, durante el reinado de los Reyes Católicos cuando, finalizado el proceso de Reconquista y descubierto el Nuevo Mundo, gozándose ya de una paz duradera, la comarca vive un momento de cierta bonanza económica, que se tradujo especialmente en la renovación de muchos templos[3]. Entonces se adecuaron sus viejas fábricas medievales a los nuevos gustos renacentistas y se las dotaron de modernos ajuares litúrgicos. Este período se prolongó durante las primeras décadas del siglo XVII hasta el inicio de la Guerra de Secesión (1640-1668) en que se cierran las fronteras y cesan los contactos.

Por otra parte, un segundo momento se inicia en el último tercio del siglo XVII, una vez finalizada la Guerra, prolongándose durante todo el siglo XVIII hasta alcanzar las primeras décadas del XIX. Entonces, a pesar de verificarse la independencia del reino de Portugal, las relaciones artísticas volvieron a ser fluidas, pues la frontera política nunca se tradujo en una barrera social o cultural.

En ambos periodos, los contactos artísticos se verificaron mediante encargos de obras a talleres alentejanos, labrándose éstas en Portugal y, una vez finalizadas, trasladándolas a las poblaciones de destino –pagándose naturalmente los correspondientes derechos de aduanas–; o bien, mediante el desplazamiento de maestros portugueses a las localidades de la zona para realizar los encargos in situ, ahorrándose el cliente los gastos de transporte y derechos reales. Estos maestros, a la finalización de los trabajos, en unos casos regresaron a sus localidades de origen y, en otros, aprovechando el "prestigio" conseguido y la consecución de nuevos encargos, decidieron establecerse

3. La paz supuso un notable aumento en el rendimiento agropecuario de las fincas y, por lo tanto, de riqueza para la comarca. Una de las principales fuentes de ingresos de los vecinos fue la venta de tocinos y jamones para el abasto de la flota de Indias, quedando estas transacciones recogidas documentalmente: sirvan de ejemplos las compras de Alonso Rodríguez de Noriega, maestre de la nao San Miguel, y de Andrés Felipe, maestre de la nao Santiago, quienes en 1580 daban poder a Esteban Pérez, vecino de Aroche, para que en sus nombres comprase 6 y 10 arrobas respectivamente de tocinos y jamones para su gasto durante la travesía (Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla –en adelante APNS–. Oficio XXIV. Libro II. 1580. Fol.11r. y Oficio XXIV. Libro I. 1580. Fol.820r).

de manera más o menos permanente en alguna de las poblaciones de la comarca.

Los protagonistas fueron canteros y albañiles y, muy especialmente, escultores o tallistas que diseñaron y ejecutaron importantes retablos, a través de los cuales llegaron a Españas tipologías y elementos decorativos procedentes de aquellos estilos que, de una manera más o menos autóctona, aparecieron o se desarrollando en Portugal y que encontraron aquí buena aceptación.

En nuestro ámbito tenemos identificados o conocemos documentalmente los siguientes casos:

SIGLOS XV–XVI

- Portada del Perdón de la iglesia de San Martín de Almonaster la Real.
- Portada de la capilla del reservado eucarístico de la iglesia de Santa María de la Asunción de Aracena.
- Púlpito de la ermita de Santa Marina de Valdezufre.
- Presbiterio de la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de Galaroza.

SIGLO XVII

- Presa para un molino en la ribera del rio Chanza.
- Retablo de Ánimas de la iglesia de Santa María de la Asunción de Aroche.
- Retablo de Jesús Nazareno para la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Zalamea la Real.
- Retablo mayor de la iglesia de San Juan Bautista de Castillo de las Guardas.

SIGLO XVIII

- Retablo mayor para la iglesia de la Inmaculada Concepción de Galaroza.
- Retablo del Dulce Nombre de Jesús para la iglesia de San Martín de Almonaster la Real.
- Retablo y frontalera para la Virgen de la Soledad de la iglesia de San Martín de Almonaster la Real.
- Facistol y tenebrario para la iglesia del Divino Salvador de Cortegana.
- Retablo mayor para la iglesia del convento franciscano de San Diego de la villa de Fuentes de León.
- Retablo de la Inmaculada para la ermita del castillo de Almonaster la Real.





Fig. 1 y 2. Portadas manuelinas de las iglesias de San Martín de Almonaster la Real y San Juan Bautista de Moura.

- Retablo mayor para la iglesia de San Miguel de Jabugo.
- Remodelación de la calle central del retablo mayor de la iglesia de Santa María del Castillo de Fregenal de la Sierra.
- Restauración del retablo de la Pastora de la iglesia de Santa María del Castillo de Fregenal de la Sierra.
- Retablo de San Pedro de la iglesia de Santa María del Castillo de Fregenal de la Sierra.
- Órgano de la iglesia de Santa María de la Asunción de Aroche.
- Órgano de la iglesia de San Miguel de Jabugo.

SIGLO XIX

- Retablo mayor de la iglesia de Santa María de la Asunción de Aroche.

Las obras tardogóticas y renacentistas

Coincidiendo con el gobierno en la sede Hispalense del arzobispo don Alonso de Manrique de Lara (1523-1538) detectamos la presencia de canteros portugueses trabajando en distintos edificios civiles y religiosos de la comarca, los cuales introdujeron los repertorios decorativos del estilo manuelino.



Fig. 3. Escudo de armas del arzobispo don Alonso Manrique de Lara.

Sin duda, la obra más significativa de este momento fue la llamada *Portada del Perdón* de la iglesia parroquial de San Martín de Almonaster la Real[4] (Fig. 1).

Localizada en el hastial del templo y tallada en piedra caliza gris local, su composición sigue un tipo muy repetido del manuelino: un gran arco polilobulado enmarcado por pináculos de carácter meramente ornamental que encierra otro arco escarzano que constituye el vano de ingreso al templo; todo el conjunto rematado por el escudo de armas del arzobispo promotor (Fig. 3).

La vinculación portuguesa es indudable, pues su composición es prácticamente idéntica a la de la vecina iglesia portuguesa de San Juan Bautista de Moura (Fig. 2) y su programa iconográfico, a base de motivos marítimos y de flora tropical –en Almonaster enriquecido con seres antropomorfos y animales en lucha–, también es común, siendo característico del gótico final portugués.

4. Fue catalogada por primera vez como manuelina por PÉREZ-EMBID, F (1944): "La portada manuelina de Almonaster la Real (Huelva)" en *Archivo Español de Arte*, nº XVII. Págs. 270-278. Madrid. Posteriormente, Teodoro Falcón, en una primera monografía sobre el templo, de nuevo la aborda y hace un primer estudio iconográfico de sus motivos decorativos (FALCÓN MÁRQUEZ, T. (1989): "La iglesia parroquial de Almonaster la Real (Huelva)". *Laboratorio de Arte*, nº 2. Págs. 33-44. Sevilla). Más recientemente, Manuel Carrasco Terriza ha insistido en la interpretación de sus motivos decorativos (CARRASCO TERRIZA, M.J. (2011): "La portada manuelina de Almonaster" en *Boletín Oficial del Obispado de Huelva*, nº 406. Págs. 233-252).



Fig. 4. Portada de cantería de la capilla del Reservado Eucarístico de la iglesia de Santa María de la Asunción de Aracena.

Sin duda, la escasez de canteros peninsulares y las muchas construcciones, fundamentalmente religiosas, emprendidas por toda la Baja Andalucía en estos momentos, provocó la presencia de cuadrillas de maestros lusitanos itinerantes por todo el territorio del arzobispado hispalense[5].

También por estos mismos años, en la vecina población de Aracena, se iniciaba la construcción de la iglesia de Santa María de la Asunción bajo la tutela del citado arzobispo don Alonso Manrique de Lara.

Hacia 1538 se concluía la cabecera del nuevo templo: su presbiterio poligonal, el primer tramo de bóvedas vaídas con el intradós acasetonado –apeadas sobre pilares cruciformes con medias columnas adosadas– y la sacristía.

En el testero de la nave del costado izquierdo se labró la capilla del reservado eucarístico –hoy oculta tras el retablo del Cristo de la Plaza–, consistente en un espacio de planta cuadrada de reducidas dimensiones –en relación con su uso como sagrario– y cubierto con bóveda de nervadura. En su acceso se dispuso una pequeña portada de cantería consistente en un arco conopial decorado con una guirnalda de flores y frutos y la inscripción: *JHS. CARDENAL DON ALONSO M[ANRIQUE] ARZOBISPO DE SEVILLA. AÑO DE 1538* (Fig. 4).

5. Véase RODRÍGUEZ BEJARANO, M. (2014): *Maestros y obras de ascendencia portuguesa en el tardogótico de la baja Andalucía*. [Recurso electrónico US]. Tesis doctoral.

Tallada en buena caliza gris procedente de canteras locales, sus motivos ornamentales también evocan al estilo manuelino y, por ello, quizás de nuevo al trabajo de posibles canteros portugueses en la comarca.

También en este primer tercio del siglo XVI se dotó a la parroquia de un púlpito, hoy localizado en la ermita de Santa Marina de la vecina población de Valdezufre, adonde fue trasladado en el siglo XIX. Se compone de una base octogonal, una esbelta columnilla cilíndrica y caja poligonal, guardando un gran paralelismo con el de la citada iglesia de San Juan Bautista de Moura[6]. Posiblemente sea obra de los mismos canteros de las portadas anteriormente descritas.

La influencia lusitana también es evidente en la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de Galaroza que debió comenzarse a construir en los años finales del siglo XVI, posiblemente bajo diseños del arquitecto milanés Vermondo Resta.

En ella, destaca como rasgo de gran originalidad, la enorme profundidad del presbiterio, sin duda para alojar allí la sillería de coro, hecho que tiene paralelos con modelos portugueses de finales del siglo XVI vinculados, por algunos, al círculo de Juan de Herrera, como es el caso de la iglesia de San Vicente de Fora o el monasterio de los Jerónimos de Lisboa; lo cual no sería de extrañar al ser Resta el arquitecto más influenciado por la obra de Herrera en el ambiente sevillano de finales del siglo XVI[7].

El inicio de la Guerra de Secesión, como hemos indicado líneas arriba, supuso un parón en los intercambios artísticos en la comarca que inmediatamente se reiniciaron, si cabe con más intensidad, una vez restablecida la paz.

Las obras barrocas tras la Guerra de Secesión

Ciertamente, a finales del siglo XVII, conocemos documentalmente la presencia de distintos albañiles portugueses trabajando en la zona.

6. Sus antepechos hoy están decorados con pinturas imitando tejidos de factura popular del siglo XIX.
7. La ejecución del proyecto debió verificarse a lo largo de la mayor parte del siglo XVII de lo cual es testimonio la fecha de 1606 que aparece en el dintel de una portada lateral y una inscripción incrustada en el muro exterior del presbiterio en la que se puede leer “TV FAR/ FAN/ 1652”.

En primer lugar, podemos citar a **Juan Martín Brito** quien, en 1677, se asociaba con Domingo Fernández Nápoles, vecino de Aroche, para construir una presa para un molino de agua en la ribera del río Chanza, en una finca propiedad de doña Ana Mesías de Castilla, viuda del capitán Martín de Chaves[8].

El 5 de julio de dicho año, ambos maestros comparecían en la notaría de Alonso Vázquez Márquez para firmar el contrato de obligación que, no excesivamente explícito, sólo contenía que ambos albañiles se comprometían a levantarla en el plazo de 2 meses y que cobrarían por el trabajo 2.500 reales de vellón a pagar en tres plazos: los 500 inmediatamente a la firma del contrato, 1.000 reales por San Miguel y los otros 1.000 restantes una vez acabada la obra. No obstante, también se recogió de forma expresa una garantía de un año ante *"...cualesquier avenida y creciente del dicho río Chanza, y si en el dicho tiempo la llevase, quitare o arrancare nosotros a nuestra costa y misión la volveremos a formar y hacer de nuevo"*.

Igualmente, por estos años, se encontraban afincados en Aracena otros tres albañiles portugueses: **Juan González** quien, en 1671 otorgaba su testamento[9]; **Pedro Pérez** que en 1681 daba poder a su hermano Francisco Pérez para que le cobrarse ciertas deudas[10]; y finalmente, Domingo González, natural de la villa de Barcelós, que en 1693 también daba poder a Luis Ferrera Enríquez, para cobrar sus deudas[11]. Hoy día aún no contamos con información detallada de sus actividades.

Más trascendencia tendría, por estos mismos años, un grupo de tallistas que protagonizaron distintos encargos de retablos.

Desde mediados del siglo XVI, los retablos para los templos de la comarca procedían únicamente de dos centros equidistantes:

- por una parte, la ciudad de Sevilla, capital administrativa del territorio y primer foco artístico de la región, lugar donde estaban establecidos los mejores maestros y a donde se acudía para adquirir las principales imágenes de devoción y los retablos más importantes;

8. Archivo de Protocolos Notariales de Aracena (en adelante APNA), legajo 416, año: 1677, folio 86 r/v.
9. APNA. Legajo nº 39. Año 1671. Fol. 115r/v.
10. APNA. Legajo nº 45. Año 1681. Fols. 184r/ 185r.
11. APNA. Legajo nº 51. Año 1693. Fols. 114r.

- por otra, el foco extremeño, centrado en las ciudades Llerena y Jerez de los Caballeros[12], poblaciones próximas con las que se mantenían buenas relaciones comerciales y adonde se acudía para adquirir retablos secundarios –generalmente para naves laterales, capillas o ermitas– realizados a unos precios más asequibles.

La gran novedad fue, a partir del último tercio del siglo XVII y prolongándose por todo el siglo XVIII, la aparición también de tallistas portugueses establecidos en la comarca que ofrecían una excelente relación calidad / precio y, a la vez, nuevas tipologías y repertorios decorativos que pronto encontraron buena aceptación. Ciertamente, en poco tiempo, se quedaron con una parte importante de los encargos.

¿Cuál fue la clave de su éxito? Sin duda, un factor determinante fue el precio pues, en aquellos casos en que las obras salieron a pregón, bajo las condiciones preestablecidas, siempre se adjudicaron a los maestros portugueses que presentaban mejores ofertas con una calidad más que aceptable.

No obstante, su protagonismo también pudo deberse a que por estos años finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII la talla decorativa en Sevilla atravesaba una fase poco brillante y algo repetitiva, sobre todo después de la desaparición de Bernardo Simón de Pineda[13]. Por todo ello, los comitentes serranos recurrieron, en muchas ocasiones, a maestros del vecino país para efectuar sus encargos.

Cuando estos artistas se establecieron en España, siempre comenzaron trabajando en pareja, es decir, los talleres estuvieron regentados por dos maestros asociados –recurso, sin duda, para ganarse

12. Llerena, con título de ciudad desde 1641, fue centro comarcal y uno de los polos económicos más importantes de la región. Estaba próxima y con fácil acceso desde el sur, lo cual explicaría el continuo trasiego de obras y artistas bien documentado desde el siglo XVII. Por su parte, Jerez de los Caballeros se convierte en el centro más importante de la retablística dieciochesca Bajoextremeña, ejerciendo su influencia en la Tierra de Sevilla. Sin tradición artística anterior, despega por la presencia de distintos artistas foráneos que se establecen en ella, como Juan Ramos, natural de Zafra, el entallador portugués Ignacio Silva Moura y el cacereño Vicente Barbadillo. Para más información véase: HERNÁNDEZ NIEVES, R. (1990): "Centros artísticos de escultura y pintura en la Baja Extremadura (siglos XVI - XVIII" en *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte*. T. 3. Págs. 87-121.
13. PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A. (1989): "Una colaboración entre artistas portugueses y andaluces: la decoración de la Iglesia de Galaroza". *III Jornadas del Patrimonio de la Sierra de Huelva*. Págs. 7. Aroche.

la confianza inicial de los clientes–, pero, una vez ya bien conocidos, continuaron sus actividades en solitario.

Es de destacar, por otra parte, que para ninguno de estos retablos portugueses se encargaron esculturas de bulto, en ocasiones porque se hicieron para imágenes preexistentes, pero en los casos en que no –como Galaroza– se prefirió encargarlas en Sevilla, donde la tradición imaginera del siglo XVII continuaba vigente con gran calidad, protagonizada por maestros considerados con un grado superior de "virtuosismo". Sus trabajos fueron, pues, fundamentalmente de talla ornamental.

El primer ejemplo, recién finalizada la Guerra, es el de los ensambladores **Francisco Coello** y **José de Silvera**, vecinos de la ciudad de Beja, quienes en torno al año 1680, se concertaban con Matías Mancera, mayordomo de la iglesia parroquial de Santa María de la Asunción de Aroche, para realizar un Monumento para los oficios de la Semana Santa. De grandes dimensiones, diseñaron una estructura exenta compuesta por tres cuerpos en altura sostenidos por columnas y adornados con candeleros de hoja de lata.

La escritura de compromiso contenía, además, que dicho monumento habría de estar concluido para el Lunes Santo de 1681, que se fabricaría en pino de Flandes, salvo las columnas y la peana del tercer cuerpo que serían de palo de borne y, finalmente, que el precio serían 750 pesos de plata pagados en tres plazos: 200 pesos a la entrega del primer cuerpo o 450 si trajesen dos cuerpos y los restantes luego que estuviera armado y acabado del todo.

Sabemos que la obra se tallaría en Portugal, posiblemente en la citada ciudad de Beja, pues se especificó en la escritura que los derechos de conducción y pasaje por la aduana de este reino serían por cuenta de la parroquia.

Conforme las partes, el contrato quedó firmado y depositado en el registro notarial; no obstante, meses después fue rescindido unilateralmente por parte del mayordomo debido a la aparición del maestro Cristóbal Ramírez Prieto, quien hizo postura a la baja en 525 pesos de plata.

Sí, en cambio, ambos maestros ejecutaron un retablo de Ánimas regalado a la iglesia por don Alonso Boza de Chaves, marqués de Valdeloro y Vizconde de Monteblanco, hoy bien conservado en el último tramo de la nave de la epístola.

Consiste en un monumental marco de madera de pino de Flandes, dorado y estofado, decorado con distintas molduras superpuestas de motivos vegetales y geométricos simétricamente dispuestos dentro de un esquema de riguroso orden. En la parte superior se corona con un dosel con gotas.

El lienzo, de autor anónimo, está presidido por la figura de Cristo flanqueado por la Virgen María y San Juan junto a distintos Santos y ángeles que conforman el séquito celestial; agolpándose en un nivel inferior los cuerpos atormentados de los pecadores envueltos en llamas. En su base contiene una tarja con la siguiente inscripción: *ESTE LIENZO DONÓ DON ALONSO BOSA CHABES. AÑO 1688* (Fig. 5).

Fig. 5. Retablo de Ánimas de la iglesia de Santa María de la Asunción de Aroche.

Ya en los años finales del siglo XVII, aparecen trabajando en la comarca otros dos nuevos maestros portugueses, se trata de los entalladores **Manuel Pinto** y **Custodio Alvares**, ambos naturales de la villa de Barcelós, quienes se instalan en Galaroza donde comienzan a recibir numerosos encargos[14].

Debieron de llegar con cierta fama, pues las primeras obras que realizaron fueron el retablo para Jesús Nazareno de Zalamea la Real, quizás por entonces la imagen de mayor devoción de la población, y dos retablos mayores: el de la parroquia de San Juan Bautista de Castillo de las Guardas –el único conservado– y el de la parroquia de la Inmaculada Concepción de Galaroza –destruido en 1936 aunque conocido por fotografías–.

En ellos, destaca como nota más característica el empleo de columnas de orden salomónico que, además de estructurar las calles

14. Estudio completo en SÁNCHEZ-CORTEGANA, JM. (1999): "Retablistas portugueses en las poblaciones fronterizas del antiguo Reino de Sevilla a finales del siglo XVII y principios del XVIII" en *Laboratorio de Arte*, nº 12. Págs. 167-176. Sevilla.



Fig. 6. Manuel Pinto y Custodio Alvares: Retablo mayor de la iglesia de San Juan Bautista de Castillo de las Guardas. 1699.

del cuerpo principal, se prolongan por encima de la cornisa curvándose para formar los áticos[15]. Por otra parte, dichas columnas aparecen retalladas con motivos vegetales de gran proyección que suben en espiral por sus fustes, resultando muy vistosas sus composiciones.

En 1699, al mismo tiempo que realizaban el retablo de Jesús Nazareno para la iglesia parroquial de Zalamea la Real por precio de 2.550 reales de vellón, aceptaban el encargo del retablo mayor de la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Castillo de las Guardas[16] (Fig. 6).

El retablo, un tanto achaparrado por su necesaria adaptación al presbiterio mudéjar del templo, se compone de banco, un cuerpo compartimentado en cinco calles por columnas salomónicas y ático consistente en tres lunetos resultantes de la prolongación curva del orden columnario inferior. La calle central contiene un sagrario, la hornacina del titular y un manifestador, mientras las calles laterales presentan simples hornacinas planas de medio punto. El precio se acordó en 10.000 reales de vellón.

Posiblemente, tras el prestigio alcanzado con estas obras, reciben el encargo del retablo mayor de la propia iglesia parroquial de la Purísima Concepción de Galaroza[17].

Su ejecución, promovida por mandato del Arzobispo don Jaime de Palafox y Cardona, se inició en el año 1703 tras la firma de un contrato que obligaba a ambos maestros a realizar tanto el marco arquitectónico como las esculturas que había de contener. No obstante, por alguna circunstancia que se nos escapa, los citados maestros no cumplieron esta segunda responsabilidad, contactando el mayordomo con el escultor

15. Peculiaridad de la retablística barroca portuguesa (SMITH, R.C. (1968): *The art of Portugal, 1500-1800*. Londres/ New York. Pág. 130).
16. El impulso inicial del proyecto se debió a don Pedro López, vecino difunto de la villa, quien por cláusula testamentaria dejó ordenado que se costeara de sus bienes.
17. Para más información véase: PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A. (1989): “Una colaboración entre artistas portugueses y andaluces: la decoración de la Iglesia de Galaroza”. *III Jornadas del Patrimonio de la Sierra de Huelva*. Págs. 1-16. Aroche.



Fig. 7. Manuel Pinto y Custodio Alvares: Retablo mayor de la iglesia de la Purísima Concepción de Galaroza. 1703.

Pedro Roldán, nieto del conocido escultor homónimo, para la ejecución de las imágenes del retablo. Por otra parte, el ensamblaje tampoco lo realizaron, corriendo a cargo de su compatriota **Félix el Portugués**[18].

El retablo, de perfil abocinado por la gran profundidad del presbiterio, repite el esquema de su predecesor de Castillo de las Guardas –banco, un cuerpo con tres calles y ático– y de nuevo el orden columnario se prolonga por encima de la cornisa conformando el remate de la gran máquina (Fig. 7).

A partir de esta obra Custodio Alvares continúa trabajando en solitario.

18. Previamente, en las labores de provisión de maderas ya intervino otro maestro portugués: el aserrador Pedro González (PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A. 1989: 3).

A finales de dicho año de 1703 el licenciado Francisco Sánchez Muñiz, mayordomo de la parroquia de San Martín del Almonaster la Real, contactaba con el maestro para encargarle un retablo para el altar del Dulce Nombre de Jesús.

Muy buena impresión debió causar la obra, porque sólo un año después, en 1704, obtiene un nuevo encargo para la citada parroquia: el retablo y frontalera de la Virgen de la Soledad, cuyo precio se estableció en 2.900 reales de vellón.

Dos años después, en 1706, trabaja en la vecina localidad de Cortegana para la parroquia del Divino Salvador. Aquí realiza un facistol por 838 reales para el nuevo coro[19] y un tenebrario por 350 reales.

Posteriormente, el 7 de octubre de 1709, concierta el retablo mayor de la iglesia del convento franciscano de San Diego de la villa de Fuentes de León por 2.760 reales de vellón; corriendo por cuenta del convento su conducción y todo los hierros necesarios para su ensamblaje y, finalmente, en 1713, recibe dos nuevos encargos para Almonaster la Real, en concreto un retablo para el altar de la Inmaculada Concepción de su ermita del castillo y otro para la imagen de San Antonio de la parroquia de San Martín, además de una frontalera y dos atriles; todo por precio de 4.650 reales de vellón.

No obstante, al parecer, estas últimas obras nunca llegó a realizarlas pues el retablo de la Inmaculada Concepción, el primero que tenía que entregar, pocos meses después, el 10 de junio de 1714, fue nuevamente concertado, esta vez con **Manuel Alvares Pereira** (¿su hermano?), maestro carpintero ensamblador afincado en Cortegana, y con Juan González, maestro carpintero de Almonaster.

Ya en la segunda mitad del siglo XVIII aparece trabajando en la comarca **Ignacio de Silva Moura**, establecido en Jerez de los Caballeros e introductor de la estética rococó en la retablística local.

Hacia 1772 inicia, junto a Juan Evaristo Marín, la construcción del retablo mayor de la iglesia parroquial de San Miguel de Jabugo, al

19. Tallado en 1679 por un carpintero de nombre Bartolomé, también vecino de Galaroza.

adjudicárseles tras salir a pregón en Sevilla, Jerez de los Caballeros, Llerena y Zafra[20].

De grandes dimensiones, se componía de banco, un gran cuerpo compartimentado en tres calles mediante estípites –la central doble que las laterales– y ático; todo el conjunto dorado y estofado y sus paneles decorados con rocallas.

Como en otros casos, el retablo fue destruido en 1936 aunque, tras la Guerra, fue reproducido miméticamente y con gran calidad por el tallista sevillano Manuel Cerquera.

También conocemos que, entre 1775 y 1780, remodeló la calle central del retablo mayor de la iglesia de Santa María del Castillo de Fregenal de la Sierra, localidad perteneciente entonces al reino de Sevilla. En esta ocasión, su labor consistió en "modernizar" el retablo que en 1737 labrara Sebastián Jiménez[21]. Posteriormente, para esta misma iglesia restauró el retablo de la Pastora e hizo el retablo del altar de San Pedro[22].

Finalizamos el siglo XVIII con la labor del organero portugués **Manuel de Sousa Mascareñas**, también afincado en Jerez de los Caballeros y que trabajó por toda la "Ruta de la Plata".

En la comarca de la sierra concluyó en 1765 el órgano de la iglesia de Santa María de la Asunción de Aroche iniciado, año antes, por Francisco Pérez de Valladolid, organero titular del Arzobispado Hispalense; y, en torno a 1783, construyó el órgano de la parroquia de San Miguel de Jabugo, aun conservado en el coro alto del templo[23].

20. PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A (1989): "La dispersión de los centros de producción artística en el siglo XVIII. El caso de los retablos de la Iglesia de San Miguel de Jabugo" en *IV Jornadas de Patrimonio de la Sierra de Huelva*. Págs. 67-80. Jabugo.

21. Años después, entre 1780-1785, hizo una intervención similar: añadió a la calle central del retablo mayor de la parroquia de Santa Catalina de Jerez de los Caballeros un manifestador (HERNÁNDEZ NIEVES, R. (2004): *Retablística de la Baja Extremadura. Siglos XVI -XVIII*. 2ª edición. Pág. 266. Diputación Badajoz).

22. HERNÁNDEZ NIEVES, 2004: 477. También se le adjudicó el retablo del convento de las Concepcionistas de la villa de Los Santos de Maimona en 15.000 reales, pero finalmente no lo llegó a realizar por la intromisión del entallador llerenense Lorenzo Vega y del sevillano Manuel García de Santiago en quienes definitivamente se remató (TEJADA VIZUETE, F (2007): *Por obra y gracia de Jerez de los Caballeros. Arquitectura y Retablística*. Libretillas Jerezanas, nº 12. Pág. 322. Badajoz).

23. CARRASCO TERRIZA, M.J. (1988): "Los órganos parroquiales en la sierra onubense". II Jornadas del Patrimonio de la Sierra de Huelva. Págs. 81 y 85. Cortegana.

Un magnífico epílogo del siglo XIX

La última intervención de artistas portugueses en la comarca la encontramos de nuevo en Aroche a inicios del siglo XIX, cuando el maestro estucador **Francisco Fernández** diseña y realiza el actual retablo mayor de su iglesia parroquial de Santa María de la Asunción (Fig. 9).

Su actividad en la comarca coincide con el progresivo languidecer del lenguaje barroco y el triunfo del neoclasicismo introducido en España por Felipe V, con el que se pretendía una completa regeneración de las artes plásticas[24].

El 25 de septiembre de 1835, en la notaría de Alonso Sánchez Salazar, escribano de la villa de Cortegana, se dieron cita las partes otorgantes para firmar la escritura de compromiso, donde se recogió que el maestro portugués estaba domiciliado en Jabugo.

El nuevo retablo, que fue iniciado tan solo unos meses después, se diseñó formado por un alto banco -donde se incluían las puertas de acceso a la sacristía y al camarín central-, un cuerpo con tres calles compartimentadas por columnas corintias de fuste liso y un ático con tres hornacinas, la central de medio punto y las laterales adinteladas y planas. Fue construido en ladrillo, estando toda su superficie estucada imitando mármoles veteados[25].

Como en todos los ejemplos anteriormente citados, no se contrataron esculturas para sus hornacinas, reaprovechándose un Calvario y cuatro imágenes de los Evangelistas procedentes de otros retablos mayores anteriores de los siglos XVII y XVIII. Solamente se hizo nueva la escultura de Nuestra Señora de la Asunción, quizás porque la precedente, de la segunda mitad del siglo XVII, era excesivamente barroca para el nuevo gusto académico.

El retablo quedó concluido diez años después, en enero de 1845, según consta en una inscripción existente en el camarín que preside su

24. En este sentido, las obras barrocas se interpretaron como la imagen de una sociedad enfermiza y viciada herencia de la Casa de Austria que había que renovar de la mano del reformismo ilustrado símbolo de los Borbones.
25. En la explicación de las trazas se declaraba que el retablo tendría una estructura de ladrillo y su superficie enlucida con estuco de apariencia marmórea... *"según el orden corintio y compuesto..., estucado de escayola y jaspeado con la mayor perfección, doradas las cornisas, basas, capiteles y filetes, al bruñido y apagado donde corresponda, ejecutando en todas sus partes el expresado diseño. Sus dimensiones serían de 17,5 varas de altura y 11 varas menos tercia de anchura, debiéndose profundizar sus cimientos como máximo tres varas."*

calle central: *ESTE RETABLO SE PRINCIPIÓ EN SBRE DE 1835/ SIENDO CLAVEROS / don PEDRO DELGADO PRO/ don RUFO SUAZO PRO / don FLORENCIO GIMEZ PRO / CURA don VICTE. MARIN IGOMZ / SE ACABO EN ENRº DE 1845 / FOI EL MAESTRO FRANCO FERNZ*.

A excepción del nombre, nada más sabemos del autor de la obra al que suponemos de nacionalidad portuguesa por el *lapsus linguae* que comete, tal vez de forma inconsciente, al escribir "foi" en lugar de "fue".

Para terminar, a modo de conclusión, sólo reiterar que las relaciones entre Portugal y España, en concreto en el ámbito territorial de la actual comarca de la Sierra de Huelva, fueron constantes a partir del siglo XVI y continuaron fluidas e incluso intensificadas después de verificada la independencia de Portugal.



Fig. 9. Francisco Fernández. Retablo Mayor de la iglesia de Santa María de la Asunción de Aroche. 1835.

Comentar que la dependencia administrativa y religiosa de las poblaciones serranas respecto a Sevilla, no supuso vínculos de exclusividad con la capital en el ámbito artístico. Muy al contrario, está documentado que, desde mediados del siglo XVII, se establecen por la Baja Extremadura y en la propia comarca talleres escultóricos regentados por maestros españoles y portugueses que asumieron una parte importante de los encargos de los retablos para la zona. Sevilla sí mantuvo, sin embargo, el monopolio en el caso de las obras de esculturas de bulto y pinturas, donde se prefirió artistas más reconocidos.

Por otra parte, se detecta la frecuente colaboración entre maestros andaluces y portugueses que aunaron intereses y esfuerzos para acometer las grandes empresas sin recelo alguno. No fueron artistas de primera fila sino "actores" secundarios, pues los mejores –como el caso de Cayetano de Acosta– optaron por alcanzar la ciudad de Sevilla buscando mayores oportunidades.

Para finalizar, sólo decir que el propósito de este artículo ha sido constatar documentalmente, mediante algunos ejemplos conocidos y otros inéditos, algo que se venía intuyendo por los análisis estilísticos de las obras y que ahora ya podemos también confirmar a través de los datos que nos aportan los archivos.

Plata y plateros portugueses en el antiguo reino de Sevilla

Antonio Joaquín Santos Márquez
Universidad de Sevilla (España)

Resumen
En este estudio se aborda lo que fue la presencia de los plateros portugueses y la plata de origen lusa en el antiguo reino de Sevilla durante la Edad Moderna. A través de las diferentes referencias documentales extraídas fundamentalmente de los protocolos notariales del Archivo Histórico Provincial de Sevilla, hemos podido recrear esta presencia artística lusa en suelo sevillano e identificar una producción que aún hoy se pueden admirar en los tesoros de orfebrería sevillanos.
Palabras clave: plateros, siglos XVI-XVIII, Portugal, Sevilla, documentación, obras.

Abstract
This study deals with the presence of Portugal silversmiths and silver in the ancient Kingdom of Seville during the Modern Age. Through the different documentary references drawn mainly from the notarial protocols of the Provincial Historical Archive of Seville, we have been able to recreate this artistic presence in Seville and identify a production that even today can be admired in Sevillian treasures..
Keywords: *silversmiths, XVI-XVIII centuries, Portugal, Seville, documentation, Works.*

Si por algo se ha caracterizado la ciudad de Sevilla a lo largo de la Edad Moderna es por ser uno de los centros de platería más importantes del sur hispano. Sin duda, su posición como Puerto y Puerta de Indias desde principios del siglo XVI, condicionó en mucho su situación privilegiada como centro artístico de primer orden, que permanecerá, con algún que otro altibajo, hasta prácticamente fines del siglo XVIII. Una ciudad cosmopolita y enriquecida que se convirtió en el lugar más deseado

para alcanzar la prosperidad anhelada. Por ello, se establecieron en ella moradores de todos los lugares de España, además de muchos otros territorios de Europa, para trabajar, comerciar o simplemente para embarcar al Nuevo Mundo. En este amplio grupo de foráneos, los artistas también participaron de esta inmigración. Gran parte de la comunidad artística sevillana de esta época procedía de otras tierras, y si bien algunos llegaron ya con fama y reconocimiento, la mayoría buscaba hacerse un hueco en el importante mercado artístico sevillano. En este fenómeno, los plateros no fueron una excepción. A parte del nutrido número de artistas procedentes de otros lugares de Castilla y Andalucía que ocuparon las platerías sevillanas, también hubo de procedencia extranjera, especialmente italianos, flamencos y portugueses, sin duda estos últimos los más vinculados con Sevilla por razones geográficas, económicas y políticas. Los portugueses durante los siglos XVI y XVII formaron una colonia relativamente importante en la ciudad en comparación con el resto de nacionalidades. La cercanía, la unión política de las coronas portuguesa y castellana, y una tradición comercial antigua entre Lisboa y Sevilla, fueron las causas principales[1]. Esta circunstancia histórica, también benefició, especialmente en los primeros años, la llegada de piezas de plata lusitana, no sólo por alguna dádiva de oriundos portugueses a algún templo sevillano, sino también por la consideración y alta estima que especialmente durante el siglo XVI tuvo la platería portuguesa. Bien es cierto que todo este fenómeno de exportación de piezas y de llega-

1. Las mismas razones fueron las que llevaron a Sevilla a muchos pintores portugueses. Serrera, Juan Miguel. "Vasco Pereira, un pintor portugués en la Sevilla del último tercio del siglo XVI", *Archivo Hispalense*, nº 213, 1987, págs. 197-239, "El eje pictórico Sevilla-Lisboa. Siglo XVI", *Archivo Hispalense*, 23, (1993), págs. 143-154. También A. Pleguezuelo, Alfonso. "Sevilla: de Roma a Babilonia", *Josefa de Obidos e o tempo barroco*, Lisboa, 1991, pp. 87-97.

da de oficiales portugueses se paraliza a partir de mediados del siglo XVII. La Guerra de Restauración portuguesa rompió este flujo continuo. Sólo con posterioridad, ya adentrado el siglo XVIII y de manera residual, hallamos algún portugués afincado en las tierras fronterizas del reino de Sevilla, lo cual refleja una nueva situación más propicia para estas relaciones transfronterizas, aunque nunca con la fluidez e importancia de los siglos anteriores.

Sin duda las noticias de plateros portugueses más antiguas en la capital andaluza son aquellas que hemos intuido a través del topónimo al que aluden sus apellidos. Era bastante habitual que cuando se asentaban en una ciudad, los extranjeros optasen por utilizar como apellido su lugar de procedencia, especialmente durante la Edad Media. Eso es lo que deducimos de dos orfebres de fines del siglo XV que recoge José Gestoso en su diccionario: *Maestre Enrique de Portugal y Fernando de Portogal*. Del primero dice que habitaba en una casa del cabildo catedralicio en el compás de San Miguel en 1473, y de Fernando que era vecino de San Pedro y que contribuyó con un lancero en las milicias enviadas para la conquista de Granada en 1480[2]. Otra noticia de un platero portugués asentado en Sevilla data de la última década de esta centuria. Concretamente se trata de Juan Martínez, quien el 19 de octubre de 1490 otorgaba una escritura en nombre de Juan Antón, genovés estante en Lisboa, renunciando al pleito que seguía ante el Consejo Real contra el duque de Medina Sidonia, quien cinco años antes les había tomado una carabela en el puerto de Barbate, a cambio de 100.000 maravedíes que en nombre del duque se obligaron a pagar Juan Fernández de Sevilla y Juan de Asagala[3].

No obstante, será durante la primera mitad del siglo XVI, cuando la documentación ratifique esta presencia. Desde principios del quinientos, Portugal vivía un periodo de esplendor político, económico y cultural, especialmente durante el reinado de don Manuel I (1469-1521). El estilo llamado Manuelino, del final del gótico portugués, es sin duda el mejor exponente para evidenciar esta etapa de apogeo, y donde la orfebrería también reproducirá las mismas altas cotas de calidad que el resto de las artes. Piezas tan señaladas y sobresalientes como la custodia de Belén, dan buena fe de ello, e hizo que la orfebrería lusitana fuera un

2. Gestoso y Pérez, José. *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. Tomo II. Sevilla, La Andalucía Moderna, 1900, pág. 299
3. Ots Capdequi, José María. *Beatriz Enríquez de Harana y Cristóbal Colón*. Madrid: Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1933, pág. 174.



Fig. 1. Copón, anónimo portugués, hacia 1510, parroquia de Almonaster la Real (Huelva).

referente más allá de sus fronteras. Y prueba de esta admiración la hallamos precisamente en Sevilla. Cuando la catedral hispalense decidió labrar una custodia para la procesión del Corpus Christi en 1509, el cabildo comisionó al platero catedralicio Juan de Oñate para ir a Portugal en busca de un afamado orfebre que se hallaba en esas tierras, Juan Alemán[4]. Y si bien su llegada se produjo, las noticias posteriores hacen referencia a sus hijos Nicolás y Marcos Alemán, como los plateros que se empeñaron en construir la custodia desde 1513 a 1528[5]. No obstante, la gloria y la fama de haber labrado la custodia catedralicia se la llevó Nicolás Alemán (doc. 1512-1525), al que la propia documentación de la época se refiere a él como *"el platero que hizo la custodia de la santa iglesia de Sevilla"*[6]. Una presencia de plateros alemanes en Portugal que tampoco nos puede resultar extraña, pues esta itinerantica de artistas germanos en esta época fue bastante común en la península, tal y como también sucedió con el propio Enrique de Arfe.

Esta actuación era reflejo del acercamiento entre las Coronas de Portugal y Castilla, lo que permitió la permeabilidad de sus fronteras y especialmente entre el país vecino y el reino de Sevilla, que se testimonia con la llegada de obras lusas. Prueba material la hallamos hoy día en la parroquia de la villa de Almonaster donde se localiza un copón que claramente sigue los modelos establecidos por el estilo manuelino, y que posiblemente fuese una dádiva de algún miembro del alto clero portugués (Fig. 1)[7].

Sin embargo, no será hasta el segundo cuarto del siglo, cuando hallemos noticias sobre la presencia de plateros portugueses activos en Sevilla. El orfebre más destacado, del que se desconocía su naturaleza lusitana, fue **Marcos Beltrán** (doc. 1536-1544). Sin duda, fue un importante orfebre del primer renacimiento sevillano, lo cual se hace

4. Palomero, Jesús. "La platería de la catedral de Sevilla", *La Catedral de Sevilla*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1985, pág. 580.
5. Sanz, María Jesús. "Las antiguas custodias que tuvo la catedral de Sevilla", *Laboratorio de Arte*, nº 24, 2012, págs. 85-88
6. Gestoso y Pérez, José. *Ensayo de un diccionario*..., op. cit., t. II, págs. 130-131. Sanz, María Jesús. "Las antiguas custodias...", op. cit., págs. 85-88. La alusión que incluimos en el texto la hallamos en una escritura pública fechada a 21 de febrero de 1521. En esta carta se comprometía a pagar a Andrés de Carmona mercader 14.000 maravedíes por razón de catorce libras de seda. Archivo Histórico Provincial de Sevilla. Sección de Protocolos Notariales de Sevilla (en adelante AHNSe. SPNSe.): Legajo 10551, oficio 17, libro 1521, s. f.
7. Heredia Moreno, María Carmen. *La orfebrería en la provincia de Huelva*. Tomo I. Huelva, Diputación de Huelva, 1980, pág. 277.

evidente gracias a las obras conservadas con su punzón[8]. Su origen portugués se desconocía y sólo se tenían referencias sobre su presencia en la institución gremial entre los años 1541 y 1544. Gracias a nuevos descubrimientos documentales podemos ampliar su biografía. Y sin duda, el documento con el que se inicia posiblemente su actividad en Sevilla y donde se especifica su naturaleza lusitana, es la carta de recibo de la dote de su esposa, fechada el 5 de septiembre de 1536[9]. En ella alude a que era oriundo de la ciudad de Coimbra, hijo legítimo de Alonso Gutiérrez e Inés Beltrán, ya difuntos en ese momento, quien recibía de Catalina del Real, hija del tonelero Pero Martín del Real y de Isabel de Medina, difunta y su primera esposa, 59.516 maravedíes en una serie de bienes que aportaba como dote. Tal y como sucedía en la época, el casamiento de estos profesionales solía estar vinculado con el inicio de su carrera profesional, esto es, una vez tenían la carta de maestría y abrían tienda propia. Desconocemos si ya venía formado desde Portugal y sólo realizó su examen en el gremio hispalense, o lo hizo todo en la capital andaluza, algo que, con sus padres ya difuntos, pudo también producirse si tenemos en cuenta lo sucedido con otros profesionales que veremos más adelante.

Tras estas primeras referencias, el resto son las ya conocidas y vinculadas con la institución gremial. La primera noticia data de 1540, momento en el que figura en la documentación generada en una reforma que los plateros propusieron a las autoridades municipales de las ordenanzas de 1518. La concesión de esta propuesta por parte del Ayuntamiento se hace el 7 de octubre de 1541, aunque la petición era de un año anterior. En ella, Beltrán figura entre los testigos en tercer lugar, lo cual hace pensar que podía ser alcalde veedor del gremio de plateros, pues los dos primeros nombres corresponderían al padre mayor y al otro alcalde[10].

En el siguiente documento se confirma su ocupación como alcalde veedor de platería. Concretamente se trata del concierto que, junto a Antón de Soria, el otro veedor, concretan con el albañil Diego Hernández el 27 de agosto de 1541 para hacer una obra en las casas de la Hermandad de San Eloy, ubicadas en la Laguna de la Pajarería, hoy plaza de Molviedro[11].

8. Sanz, María Jesús. "Noticias sobre el platero Marcos Beltrán", *Archivo Hispalense*, nº 252, 2000, págs. 175-192.
9. AHPSe. SPNSe. Legajo 10558, oficio 17, libro de 1536, sin foliar.
10. Gestoso y Pérez, José. *Ensayo de un diccionario...*, op. cit., t. I, pág. LXXIII.
11. Sanz, María Jesús. "Noticias sobre el platero...", op. cit., pág. 176.



Fig. 2. Portapaz de San Juan Bautista, Marcos Beltrán, 1540-1550, parroquia de San Juan Bautista de Marchena (Sevilla).

Tres años más tarde, lo hallamos de nuevo como alcalde veedor del gremio en un códice de la Vida de San Eligio, hoy perdido, pero que Gestoso conoció a comienzos del siglo XX. El códice terminaba con una nota en la que se decía que se mandó escribir, siendo padre mayor Miguel Jerónimo y alcaldes Antón de Soria y Marcos Beltrán, el 1 de enero de 1544[12].

12. Ibídem.

Finalmente, el 14 de agosto de este mismo año localizamos el último de los documentos donde aparece aún con vida. Concretamente se trata de una compañía artística en el arte de labrar plata que firma con otro platero de la ciudad, Juan de Salamanca, por una duración de dos años desde la fecha referida[13]. Probablemente Salamanca fuese un platero de renombre y su tienda tendría un cierto reconocimiento pues los términos de la compañía artística hacen especial hincapié en los beneficios que Beltrán obtendría al vender su producción en la tienda del referido. De hecho, Salamanca le entrega sesenta marcos en piezas de plata como material para que Beltrán las transformase en obras nuevas y que luego ellas fuesen expuestas en el aparador de su tienda. Las ganancias serían divididas en tres partes, dos tercias para Beltrán por el trabajo realizado y la tercera parte para Salamanca por el préstamo del puesto de venta, pues con ello se beneficiaba de no tener que pagar renta ni alquiler. Además, Salamanca durante este mismo tiempo le cedería el instrumental necesario para su trabajo, especialmente el cajón de platero; y por su parte Marcos se obligaba a no comprar oro ni plata nueva o vieja de otro platero, sin que dichas piezas que en este tiempo se compraran, se repartieran en los tercios referidos en el contrato. Los sesenta marcos de plata quedaban como fianza de la compañía, pues siempre sería una cantidad que tendría que estar presente en la contabilidad de la tienda y taller. En definitiva, lo que vendría a determinar este documento es la voluntad de Salamanca de beneficiarse del buen hacer del portugués, mientras que éste último ganaría el mercado que posiblemente un envejecido Salamanca tendría en la ciudad.

Y a pesar de esta escasez de noticias, la fortuna en esta ocasión es contar con piezas marcadas con su punzón, las cuales ya fueron inventariadas por la doctora Sanz en su momento[14] . Lo difícil en este caso es saber si estas son realmente piezas de su taller o por el contrario se trata de obras que fueron contrastadas por Marcos Beltrán, que fue, como hemos constatado, veedor de platería en el gremio hispalense, cargo que venía a coincidir en algunas ocasiones con la del marcador de plata de la ciudad. No obstante, en las dos obras que se tienen como propias de Beltrán, en principio no hay dudas de su autoría. Concretamente se trata del portapaz de la parroquia de San Juan Bautista de Marchena (Fig. 2), donde se reproduce a su titular, y que es un buen ejemplo de portapaz renacentista. En él las marcas que aparecen son las de Marcos

13. AHPSe. SPNSe. Legajo 5868, oficio 10, libro 2º de 1544, ff. 1098 vto-1100.
14. Sanz, María Jesús. "Noticias ...", op. cit., págs. 175-192.

Beltrán, Hernando de Ballesteros el Viejo y la Giralda, y si tenemos en cuenta que para los años centrales el platero castellano ya ejercía como marcador de la ciudad, parece lógico pensar en la autoría del portugués. Idéntica situación se repite en las crismeras de la iglesia parroquial de Palomares del Río, con unas formas ya torneadas propias del plateresco sevillano, y con las costillas en la base de las jarritas, muy parecidas a las que presentan muchas copas de cálices contemporáneos.

Y precisamente, enlazando con el último de los datos aportados en la biografía de Marcos Beltrán, nos encontramos a otro portugués. Concretamente a **Duarte Rodríguez**, del que desconocemos su lugar de origen, aunque no su naturaleza, y quien también estableció relaciones con el referido platero Juan de Salamanca[15]. Concretamente, escrituró una compañía artística entre ambos el 25 de febrero de 1546, con la condición de que Duarte labrara para Salamanca un retablo y un jarro de plata, además de dos medallas de oro. Pero el portugués no cumplió con el plazo de entrega de estas piezas y fue demandado por Juan de Salamanca ante las autoridades por incumplimiento del contrato, defendiéndose Duarte argumentando que él no había recibido el dinero convenido en dicho tiempo. Por esta razón, y para ahorrarse un largo y costoso litigio, volvían a establecer una concordia el 11 de noviembre, por el cual ambas partes se liberaban de dicho acuerdo, estableciéndose que Juan de Salamanca le daría 100 ducados de oro y Duarte le entregaría el trabajo que tenía realizado, concretamente *"…el dicho retablo y otras cosas que estan depositadas en poder de Juan Leandro banquero de esta ciudad que son dos jarros e una chapa en que esta esculpido la imagen de los señores reyes magos y mas otras dos chapas que en la una esta esculpida el bautismo de nuestro redentor y en la otra la salutación de nuestra señora…"*. De los cien ducados que recibía el portugués se debía descontar una medalla de oro que Salamanca le había dado como modelo con *"la historia del rey Salomón"*, más otras cantidades que había pagado al oficial Martín Hernández para que le ayudase en ciertas labores del encargo inicial.

Sin duda, Duarte Rodríguez debió ser otro orfebre sobresaliente, pues también sabemos que le llegó otro encargo relevante, como lo fue el que recibió de la Cartuja de Santa María de las Cuevas en 1554, para labrar una pareja de portapaces junto al orfebre Manuel Fernández[16].

15. AHPSe. SPNSe. Legajo 9823, oficio 16, libro de 1547, ff. 1021 recto-1022 recto.
16. Cean Bermúdez, Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800, t. IV, pág. 217.

De esta misma época, Gestoso da a conocer a otro platero portugués en Sevilla, aunque con referencias vagas sobre su existencia. Concretamente se trataba de **Alvar Rodrígue**z, portugués que está avecindado en la collación de San Nicolás en 1534 y quién en 1544 aparece recogido como cofrade de la hermandad de San Eligio[17]. Y como hemos podido comprobar, bastante efectivo para saber el origen lusitano de estos orfebres, es la localización de sus cartas de dote, que es lo que nos ha sucedido con el platero Gaspar Juárez, cuando escritura la carta de dote que recibió de su esposa Catalina Gómez en 1568, en la cual alude a que era natural de Braganza e hijo de Gonzalo López y Mencía Suárez, naturales de esa misma ciudad portuguesa[18].

También tenemos referencia del origen portugués de aprendices y oficiales que trabajaron en los talleres sevillanos de este momento. Entre los oficiales que se asentaron en la ciudad, destacan dos plateros lisboetas que trabajaron en el obrador de Juan Ruiz el Vandalino. Concretamente **Domingo Álvarez** concertó con Juan Ruiz el 22 de febrero de 1549 la obligación de servirle en el oficio de platero durante un año y medio a contar desde principios de marzo. Este platero llevaba ya cinco años de aprendizaje con el platero Francisco Rodríguez, del que se liberaba en este mismo momento para entrar como oficial del renombrado Vandalino, hasta poder tener suficiente solvencia económica y hacer el examen de maestría con la consiguiente apertura de tienda propia como era habitual entre los profesionales del gremio, un hecho que no hemos podido constatar documentalmente[19].

Además, como dijimos, en el taller del Vandalino comenzó a trabajar otro lisboeta llamado **Jacome González** desde el 1 de septiembre de 1549. Su contrato había sido fijado para dos años, pero la muerte del maestro alteró esta situación, por lo que el 16 de junio de 1550, su esposa Cecilia Núñez establecía con el portugués un nuevo convenio. En él se decía que el taller no se había cerrado y que seguía a las órdenes de Francisco Ruiz, hermano del Vandalino, por lo que el tiempo que aún le quedaba como oficial, lo mantendría con el nuevo maestro y con las mismas condiciones[20].

17. Gestoso y Pérez, José. *Ensayo de un diccionario…*, op. cit., t. II, pág. 300
18. AHPSe. SPNSe. Legajo 4951, oficio 7, libro 3º 1568, ff. 331 vuelto-335 recto
19. AHPSe. SPNSe. Legajo 6707, oficio 11, libro 1º 1549, sin foliar.
20. AHPSe. SPNSe. Legajo 6711, oficio 11, libro 2º 1550, sin foliar. Sanz, María Jesús. "Juan Ruiz "El Vandalino": documentos sobre su vida y su obra", *Laboratorio de Arte*, nº 29, 2017, págs. 145-146.

Además, conocemos a otro platero llegado nuevamente de Lisboa, **Alejo López**, quien establecía un compromiso de oficialía con el orfebre sevillano Andrés de Guzmán el 3 de enero de 1553, por el tiempo de un año y medio[21].

Igualmente hubo aprendices portugueses en los talleres sevillanos. El contrato más temprano que conocemos se firma en 1551, momento en el que María Fernández viuda de Pedro de Valdés, ponía a aprender el oficio a su sobrino de quince años **Luis de Herrera**, hijo del sastre Enrique Herrera y Ana López, vecinos de Leiria en el reino de Portugal, con Juan de Porras platero de oro por el tiempo de cuatro años[22]. Similar situación se repite el 14 de noviembre de 1588, cuando el platero de oro Esteban Grillo, ponía a aprender a **Sebastián Ribero**, de 18 años e hijo de Enrique Ribero mercader de Oporto, con el oribe Diego de las Casas por el tiempo de tres años y tres meses[23].

Tampoco faltan plateros portugueses que pasaron de manera esporádica por la ciudad, bien para comerciar o bien para embarcar y marchar a las Indias, aunque estos últimos son bien conocidos por los estudios sobre los plateros que se asentaron en América, cuya parada obligatoria antes de embarcar estaba en la capital andaluza, de ahí que no los incluyamos en nuestro trabajo[24].

Testimonios de las gestiones comerciales de orfebres lusos vinculadas a la compraventa de esclavos tenemos varias referencias. El 6 de enero de 1538 otorgaba un poder el platero sevillano Antonio Fernández, al también platero Gaspar Gentil, para que cobrase a **Gaspar Rodríguez** platero de Lisboa, estante en Sevilla, los 15.000 maravedíes que le debía de un esclavo negro[25]. Asimismo, el 6 de marzo de ese mismo año, tenemos otra venta de un esclavo negro de veinte años llamado Diego y procedente de Guinea, que era vendido por el platero lisboeta **Gonzalo Buendía** al también orfebre Gonzalo de Toledo[26]. En otras ocasiones tenemos referencias sobre cuestiones personales de índole familiar, por algún imprevisto ocurrido en su tierra durante su estancia sevillana. Y eso debió suceder al platero de oro de Lisboa **Pedro Calderón**, quien

21. AHPSe. SPNSe. Legajo 6716, oficio 11, libro 1º 1553 f. 50 recto-vuelto
22. AHPSe. SPNSe. Legajo 12344, oficio 19, libro 1º de 1551, ff. 3343 recto-3344 recto.
23. AHPSe. SPNSe. Legajo 8427, oficio 14, libro 1º de 1588, ff. 556 recto-558 recto
24. Destaca el trabajo realizado por Mejías, María Jesús. "Emigración de plateros a Indias en los siglos XVI y XVII. Aproximación cuantitativa y valoración social", *Ensayo. Historia y teoría del arte*, nº 3, 1996, págs. 21-40
25. AHPSe. SPNSe.: Legajo 5859, oficio 10, libro de 1538. Sin foliar.
26. AHPSe. SPNSe.: Legajo 10560, oficio 17, libro 1º de 1538, sin foliar.

reclamaba, el 7 de mayo de 1539, a su hermano Francisco Rodríguez, vecino de la capital portuguesa, las partidas correspondientes por la herencia de sus padres, Juan de Calderón y su esposa[27]. Quizás este último platero fuese el que formó a Domingo Álvarez antes de entrar a trabajar en el taller del Vandalino.

También a través de los préstamos dinerarios podemos conocer la presencia de estos plateros en la capital andaluza. Es el caso de la carta de adeudo otorgada el 1 de marzo de 1550 por **Francisco de Silva**, platero de la villa de Guimarães y estante en Sevilla, por la que se comprometía a pagar a Jorge Pérez, sastre de Oporto, los cincuenta ducados que le prestó para poder pagar unas deudas comerciales a Pedro Álvarez, vecino igualmente de Guimarães[28].

Además, en otras poblaciones del antiguo reino de Sevilla también tenemos constancia de la presencia de plateros portugueses. Especialmente en Sanlúcar de Barrameda, ciudad igualmente vinculada con el tráfico indiano y que vivió un periodo de esplendor bajo el patrocinio de los duques de Medina Sidonia. La presencia más temprana y única en este siglo, fue la de **Luis Caldera**, documentado al servicio de don Juan Alonso de Guzmán entre 1537 y 1538. Como criado de su excelencia cobraba 3.333 maravedís y cuatro fanegas de trigo al trimestre. Por los arreglos y hechuras que realizó en diversas piezas de la casa ducal, entregadas entre el 20 de marzo y el 5 de junio de 1537, recibió 3.066 maravedís. Esta cantidad fue apreciada por Hernando de Sevilla, platero vecino de Sanlúcar, e incluía: los cañones de dos blandones, un candelero, una hovera, dos jarros, un salero, dos platos, una escudilla de orejas, tres platoncillos, dos platos pequeños, doce tenedores, dos ampollas de plata, y el tapador de un frasco de tortuga. También limpió un brasero, unas ampolletas, y tres pares de candeleros de la capilla. El 22 de febrero de 1538 entregó dos hacheros de plata para la capilla, en los que se emplearon las siguientes piezas: un brasero, cuatro candeleros, un jarrito con su tapadera y cadenita, otra jarrita con dos asas y cadenita, la cajita de un tintero, y cuatro candeleros. Pesaron 18 marcos, 4 onzas y 4 reales, y su hechura se tasó en 11.137 maravedís[29].

Tras un lapsus temporal de varias décadas, volvemos a hallar plateros portugueses en Sevilla a partir del siglo XVII. Sin embargo, cierto es que ya no será una presencia tan numerosa como la que re-

27. AHPSe. SPNSe.: Legajo 5861, oficio 10, libro de 1539, sin foliar.
28. AHPSe. SPNSe.: Legajo 5885, oficio 10, libro 1º 1550, ff. 1008 recto-vuelto.
29. Garrido Neva, Rocío. *Platería y plateros en Sanlúcar de Barrameda*. Tesis doctoral inédita. Sevilla, 2006, pág. 346.

cogíamos en la centuria anterior, pues sólo cuatro serán los plateros de los que hemos constatado documentalmente su naturaleza portuguesa. Plateros arraigados en una capital, en la que ya no existía el flujo migratorio del siglo XVI ante la evidente crisis comercial que se impone en este nuevo tiempo. El primero que tenemos documentado es Francisco Calvo, un oficial de platero de mazonería que hace testamento el 2 de diciembre de 1615, y donde declara que era oriundo de Villaviciosa, en el reino de Portugal, hijo de los difuntos Blas Calvo e Isabel Andrés[30]. Durante su estancia en Sevilla, estuvo en el taller de Gaspar de Vozmediano, a quien le debía cierta plata, y había vendido tras caer enfermo al platero Juan Rodríguez su cajón de platero, el cual aún lo tenía en su poder y lleno de herramientas y con algunos dibujos que solicitaba que se sacasen de dicho cajón pues no entraban en la venta. Además, junto a estas herramientas y dibujos tenía otra caja de madera con *"cuatro libros tocantes al dicho mi arte, dos de ellos grandes y dos chicos de estampas y dibujos"*, posesiones que solicitaba a sus albaceas que se vendiesen para saldar sus deudas. Una alusión a los libros de estampas y dibujos que se utilizaban en los talleres de platería del momento, que es uno de los pocos testimonios conocidos hasta el momento en Sevilla. El resto de los plateros de naturaleza portuguesa lo conocemos gracias al ingreso de estos en la cofradía sacramental del Sagrario, donde estaban incorporados la mayor parte de los de este oficio. Concretamente, el primero fue **Francisco Rodríguez**, quien solicitaba su ingreso el 28 de junio de 1632 y donde declaraba que era oriundo de Villarama, en el reino de Portugal[31]. En este caso, tenemos serias dudas a la hora de localizar el lugar mencionado, aunque quizás se trate de Vila da Rama, una pequeña población o aldea perteneciente al distrito de la ciudad de Aveiro en el norte de Portugal. Como platero de mazonería trabajó para dicha cofradía, haciendo cierta compostura sin especificar en 1637, por lo que cobró 281 reales, y aún en 1642 vivía en la Plaza de San Francisco[32]. Su hija Ignacia María de Vergara casó con Alonso Pérez, y para dicho casamiento se solicitó, en 1654, una de las dotes del patronato para casar doncellas pobres que fundó en la parroquia de la Magdalena el platero Alonso de Córdoba[33]. Para esta fecha probablemente ya había fallecido.

30. AHPSe. SPNSe.: Legajo 10916, oficio 17, libro 7º de 1615, s. f.
31. Illán, Magdalena, Valdivieso, Enrique. *Noticias artísticas de platería sevillana del Archivo Farfán Ramos. Siglos XVI-XVII y XVIII*. Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 2006, pág. 175.
32. Gestoso y Pérez, José. *Ensayo de un diccionario*..., op. cit., t. II, pág. 311.
33. Illán, Magdalena, Valdivieso, Enrique. *Noticias artísticas de platería*..., op. cit., pág. 175.

Posiblemente familiar del anterior era **Juan Rodríguez**, quien el 12 de julio de ese mismo año de 1632, también solicitaba ser hermano de la cofradía sacramental del Sagrario, e igualmente en este caso declara ser portugués, concretamente oriundo de la ciudad de Vila Real, en la región portuguesa de Tras-os-Montes[34]. Gestoso también lo recoge en su diccionario, concretamente dice que era platero de oro y que se solicitaba el 19 de junio de 1639 limosnas a los cofrades de San Eloy para las misas en sufragio de su alma, por lo que falleció en ese año[35].

Sin embargo, del platero de esta generación del que tenemos más noticias, y del que podemos hacer todo un recorrido por su vida prácticamente desde su nacimiento hasta su muerte, es de **Manuel Duarte**. Un orfebre bastante desconocido hasta el momento, pero no así en su época, donde llegó a ocupar importantes cargos en la ciudad y ser un artista de prestigio[36].

Nació en 1599 en la importante ciudad de Setúbal en la Extremadura portuguesa, en el seno de una familia posiblemente relacionada con el oficio, siendo sus progenitores Benito Duarte y Asensia Fernández[37]. Desconocemos si sus padres, cuando fallecen, ambos ya lo estaban en 1613, se encontraban asentados en Sevilla, o Manuel, con sólo catorce años, se trasladó a la capital andaluza al abrigo de sus parientes. Lo cierto es que en dicho año se fecha su primera aparición en Sevilla, como huérfano y reconociéndosele su tutela al platero de mazonería Diego de Heredia, quizás familiar suyo o amigo de la familia[38]. Este trámite era habitual para poder formalizar su aprendizaje en un taller de platería, pues debía tener un respaldo o curador que respondiese de él en caso de incumplimiento del contrato debido a su minoría de edad. Y tras realizar dicho trámite, se alude a que estaba aprendiendo el oficio de platero con el maestro de mazonería Francisco Duarte. Lo más llamativo y aclaratorio es la expresión utilizada a la hora de explicar su orfandad y su vinculación con este último, ya que alude a que, por la causa de la muerte de su padre, se puso a aprender el oficio con él, lo que nos advierte que probablemente si su progenitor no hubiese fallecido, hubiera sido él quien lo formase. Lo cierto es que también la coincidencia en el apellido con Francisco nos alerta que estamos ante un familiar, quizás hermano de su padre, con el

34. Ibídem, pág. 146.
35. Gestoso y Pérez, José. *Ensayo de un diccionario...*, op. cit., t. II, pág. 301.
36. Santos Márquez, Antonio Joaquín. "Manuel Duarte, un platero portugués en la Sevilla del seiscientos", *Estudios de artes decorativas: España y Portugal: relaciones culturales y artísticas, Sevilla, Seminario de Artes Decorativas*, 2016, págs. 101-107.
37. Illán, Magdalena, Valdivieso, Enrique: *Noticias artísticas de platería...*, op. cit., pág. 62.
38. AHPSe. SPNSe. Legajo 10906, oficio 17, libro 5 de 1613, ff. 1175 recto-vuelto.

que se formaría, por lo que deducimos que también éste procedería de tierras portuguesas. Y parece que realmente su familiar no estaría muy de acuerdo con su presencia en el taller o quizás no pudiera mantenerlo tal y como se especificaba en los contratos, pues el mismo día, el 19 de diciembre de 1613, Heredia volvía a comparecer ante el escribano para contratar su aprendizaje, por una duración de seis años, con el afamado platero de mazonería Francisco de Cuenca[39].

Tras este largo aprendizaje y con la edad de veinte años, Duarte alcanzaría el grado de maestro e iniciaría su carrera artística. No obstante, pocas son las noticias que tenemos al respecto, y no será hasta 1636, cuando de nuevo aparezcan referencias a su persona. Concretamente lo hallamos solicitando su entrada en la Hermandad Sacramental de la parroquia del Sagrario de la catedral hispalense el 6 de mayo, donde nos vuelve a alertar de sus orígenes portugueses[40]. No obstante, para este año ya era un platero de reconocido prestigio, o al menos eso es lo que se deduce de su buena posición en el gremio de plateros de la ciudad. En el primer examen de maestría de platero de mazonería que se conoce en Sevilla, fechado el 18 de agosto de 1636 y cuyo aspirante era Baltasar de los Reyes, aparece como veedor de plata[41]. Un cargo que debió ocupar en años posteriores, como se constata en 1651, en la visita que junto al veedor de oro José Alfonso realizaron a todas las tiendas de plateros[42].

En este mismo año, ocupará otro cargo representativo en la administración económica de la ciudad y que era regentado por plateros. Hablamos concretamente del puesto de ensayador de la Casa de la Moneda, que ostentará a partir de 1651 por mediación de doña Antonia de Guzmán, condesa de Luna, que era propietaria de dicho cargo. Este oficio de ensayador lo ejercerá hasta 1676, cuando fue sustituido por enfermedad por Leonardo Duarte, cuyo título igualmente fue dado por la condesa de Luna, hasta el 31 de diciembre de 1678. Posiblemente estemos ante el hijo de Manuel Duarte, de la misma profesión. Durante su ejercicio como ensayador, utilizó la marca M en la acuñación de moneda[43].

39. AHPSe. SPNSe. Legajo 10906, oficio 17, libro 5 de 1613, ff. 1176 recto-1177 vuelto.
40. Illán, Magdalena, Valdivieso, Enrique. *Noticias artísticas de platería...*, op.cit., pág. 62.
41. Sanz, M. Jesús: *El gremio de plateros sevillano. 1344-1867*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1991, pág. 73.
42. Ibídem, pág. 84.
43. Pérez Sindreu, Francisco. *La Casa de la Moneda de Sevilla. Su historia*. Sevilla, Diputación de Sevilla, 1992, pág. 147.



Fig. 3. Cáliz, Manuel Pinto, 1786, parroquia de la Asunción de Aracena (Huelva).

Y coincidiendo con este nombramiento, comenzamos a tener noticias sobre su quehacer artístico. Tuvo una estrecha relación con el clero de la parroquia de Santa Ana de Triana y para este templo realizó varios trabajos de importancia. En 1651 labró seis blandones de plata

de una altura de tres cuartas y por los que se le pagaron 3.237 reales[44]. También, en 1656 tasa varias piezas de plata que ingresan en el tesoro parroquial de Santa Ana en ese año[45]. En 1659, además de limpiar la plata de la iglesia, aderezó la cruz blanca, las vinajeras y añadió hilo de plata a las lámparas por 123 reales, y al año siguiente aderezó las lámparas, los blandones y ciriales por otros 84 reales[46]. Además, en agosto de 1667, reconocía los antiguos blandones que estaban muy maltratados y se decidía encargarle unos nuevos en los que además se invirtieron las coronas renacentistas de las titulares del templo, varios candelabros viejos y otras piezas sueltas de plata, teniendo estos blandones un coste total de 834.106 maravedíes y un peso de 170 marcos y 3 onzas de plata, según la fe del contraste Miguel de la Cruz del 10 de julio de 1670[47].

Pero además de trabajar con la fábrica parroquial, también tuvo una relación muy estrecha con la Hermandad Sacramental de este templo. De hecho, sabemos que fue hermano de la corporación y por esta causa se comprometió a terminar la custodia de asiento que había sido iniciada en 1613 por Melchor de Silva, y continuada a partir de 1619 por Jacques Cristian. Aún en 1651 estaba inconclusa, comprometiéndose Mateo Ximénez a acabarla en dicho año. Pero este platero sólo labró el primer cuerpo, por lo que los cofrades solicitaron a Duarte que la terminara. Así, en 1666, levantó el segundo cuerpo, para lo cual fundió las cuatro varas de plata de las andas de Nuestra Señora de la Concepción y una bacinilla con esta misma imagen, y se invirtieron diferentes limosnas de los devotos, pesando la nueva parte labrada 118 marcos, 2 onzas y 4 ochavas. Además, el platero no cobró por su trabajo debido a su condición de mayordomo lego de la cofradía. Y al año siguiente, Duarte concluyó el tercer cuerpo de 35 marcos y 6 onzas, teniendo la nueva custodia un peso total 422 marcos, 7 onzas y 8 ochavas, donando también un viril dorado que hizo *"para mayor onrra y gloria de Dios"*. Una custodia de asiento de la que no tenemos descripción que nos permita recrearla, y que será fundida para labrar la actual por Andrés Osorio a partir de 1712[48]. La

44. Gestoso y Pérez, José. Ensayo de un diccionario..., op. cit., pág. 183.
45. Ibídem.
46. Illán, Magdalena, Valdivieso, Enrique: *Noticias artísticas de platería...*, op. cit., pág. 62.
47. Gestoso y Pérez, José. *Ensayo de un diccionario...*, op.cit., t. II, pág. 183
48. Matute y Gaviria, Justino. Aparato para escribir la historia de Triana, y de su iglesia parroquial. Sevilla, 1818, pág. 64; Rodríguez Babío, Amparo, Amparo. "Del origen y algunas noticias sobre la Hermandad del Santísimo Sacramento de la Real Parroquia de Santa Ana de Triana (Sevilla)", en *XII Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia*. Sevilla, Fundación Cruzcampo, 2011, pág. 28. Santos Márquez, Antonio J. "El arte de la platería en la Real Parroquia de Santa Ana de Triana. Plata y plateros durante los siglos XVI y XVII". *Santa Ana de Triana. Aparato histórico-artístico*. Sevi-

última noticia que tenemos sobre nuestro protagonista es el de su óbito, acaecido el 23 de agosto de 1676.

Junto a esta presencia de plateros portugueses, como bien es sabido también hubo ricos comerciantes lusitanos en Sevilla que poseyeron importantes conjuntos argénteos y cuyo legado hoy día aun podemos admirar en el tesoro catedralicio. Hablamos concretamente de una pieza, la llamada Fuente de Paiva, donada a la catedral por doña Ana María de Paiva en 1688, y de la que, según testimonio de la propia donante, había sido una dádiva del Rey de Portugal a su padre Diego de Paiva[49]. Una magnífica bandeja que, si bien ha sido catalogada como obra flamenca del siglo XVI, parece que fue reformada posiblemente en Portugal a fines de esta centuria, añadiéndose el medallón central, y por lo tanto llegó a Sevilla desde esas tierras[50].

También en Sanlúcar de Barrameda trabajó otro platero portugués en estos años. Concretamente **Gonzalo Pinto**, quien aparece en el padrón de habitantes de 1647 avecindado en la calle Bretones[51]. También era vecino de esta misma calle otro portugués llamado Manuel de Rivera, documentado entre 1640 y 1647, y del que sabemos que, por encargo del platero ducal Jorge Rodríguez realizó 115 alamares de plata grandes y 21 pequeños, a 1 real los grandes y ½ los pequeños, sumando en total 125 reales y ½, que se le pagaron el 28 de marzo de 1640[52].

No obstante, la presencia de plateros portugueses en Sevilla es prácticamente nula a partir de las décadas finales del siglo XVII. Es evidente que la Guerra de Restauración portuguesa fue la causa que provocará la desconexión en este flujo de Portugal a Sevilla, pero también la crisis del comercio americano influyó en la decadencia del atractivo de este centro artístico[53]. Habrá que esperar a mediados del siglo XVIII, para localizar nuevos plateros de origen portugués trabajando en tierras sevillanas. Ahora será mayor la presencia de estos plateros en

lla, Real Parroquia de Santa Ana, Fundación Cajasol, 2016, págs. 489-508.

49. Gestoso y Pérez, José. *Sevilla Monumental y Artística*. T. II. Sevilla, 1890, pag. 457. Roda Peña, José. "Los bienes artísticos de Diego de Paiva, un comerciante portugués en la Sevilla del siglo XVII", *Atrio*, 13 y 14, 2007/2008, págs. 133-160.
50. Sanz Serrano, María Jesús. "Fuente de Paiva". *La Fiesta en la Europa de Carlos V*. Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, págs. 391-392.
51. Garrido Neva, Rocío. *Platería y plateros*..., op. cit., pág. 550.
52. Ibídem, pág. 573.
53. Rodríguez Cancho, Miguel. "Los portugueses en España", *La inmigración en España: actas del coloquio*. Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2004, pág. 167.

la frontera o raya, destacando la ciudad de Huelva, donde se asentarán dos plateros lisboetas, Juan Pinto y su maestro Bernardo Basconcelos durante la segunda mitad del setecientos[54]. También tenemos constancia de la presencia en Ayamonte del platero activo en estos mismos años, Francisco José Laxeyra, oriundo de la ciudad portuguesa de Beja y examinado en Lisboa, el cual había ejercido en la población onubense con licencia de sus autoridades solicitando al gremio hispalense su convalidación[55]. Además, en la capital sevillana aparece también una familia de plateros de oro apellidados Almeyda, que, sin tener constancia fehaciente de su origen portugués, el apellido parece alertarnos de esta naturaleza. Concretamente, la saga parece iniciarse con Juan Almeyda y Molina, documentado entre 1730 y 1755[56], y continuada por su hijo Juan Ignacio Almeyda, que comienza su andadura profesional en 1756 y las pocas noticias sobre su vida llegan hasta 1762[57]. Mayor certeza tenemos de la presencia del platero portugués Manuel José de Sousa, quien tenía tienda abierta en la calle de Génova y el 18 de julio de 1772 aceptaba por aprendiz en su obrador al también portugués Ignacio de Villalobos[58].

Asimismo, esta presencia de plateros portugueses, también se corresponde con la localización de dos piezas lusas en templos onubenses. Concretamente la más antigua es un cáliz sencillo y liso que se conserva en la catedral de la Merced de Huelva, obra que presenta los punzones de Lisboa, del contraste Muñoz y de un autor desconocido (NA)[59]. Además, gracias a la marca de contrastía y a la inscripción que aparece en su base, podemos fecharlo en 1727. Esta última reza lo siguiente *"ESTE CALIZ DIO DE LIMOSNA A NUESRA SEÑORA DEL SOCORRO DON PEDRO ALVAREZ, AÑO DE 1727"*. La otra pieza se custodia en la parroquia mayor de Aracena y su origen luso se advierte, no sólo en la inscripción que reza en su base, sino también en su diseño y estilo, más cercano a las formas portuguesas que a las sevillanas (Fig. 3). La inscripción de su peana reza lo siguiente: *"DE 1786 ESTE CALIZ LO HIZO DON MANUEL PINTO PORTV"*, por lo que gracias a ella sabemos que fue ejecutado por el portugués Manuel Pinto en 1786[60]. Y como dijimos, su

54. Heredia Moreno, María Carmen. *La orfebrería...*, op. cit., t. I, págs. 208, 279
55. Ibídem, pág. 207
56. Gestoso y Pérez, José. *Ensayo de un diccionario...*, op.cit., t. II, págs. 132-133. Sanz, María Jesús. La orfebrería sevillana..., op. cit., t. I, pág. 48.
57. Illán, Magdalena, Valdivieso, Enrique: *Noticias artísticas de platería...*, op. cit., pág. 19.
58. Archivo General del Arzobispado de Sevilla. Archivo del Gremio de Plateros. Legajo 3-B. Secretaría y correspondencia 1758-1864.
59. Heredia Moreno, María Carmen. *La orfebrería...*, op. cit., t. I, pág. 278.
60. González Gómez, Juan Miguel. "Cáliz rococó. Manuel Pinto". *Ave verum Corpus. Cristo Eucaristía en el arte onubense*. Catálogo de la exposición. Córdoba, Cajasur, 2004, págs. 316-317.

formato blando y bulboso, el repujado no muy relevado a base de rocallas alargadas y vegetación espontánea, así como la aplicación de pedrería, recuerdan a los modos lisboetas del periodo rococó.

Una pieza con la que cerramos este capítulo de la presencia de los plateros portugueses en tierras sevillanas, esperando que en futuras investigaciones pueda completarse y tener una visión más amplia de lo que fue este fenómeno de inmigración artística durante la Edad Moderna.

Exemplos de produção andaluza na colecção de ourivesaria do Museu Nacional de Arte Antiga. A importância do legado de Francisco Barros e Sá

Nuno Cruz Grancho
ARTIS - IHA/ FLUL (Portugal)

Resumen
Este estudio pretende dar a conocer, en el contexto de la platería de producción española existente en Portugal, dos piezas cordobesas, pertenecientes a la colección de orfebrería del Museo Nacional de Arte Antigua (MNAA) en Lisboa. Con ese pretexto, se impone la mención del Dr. Francisco Barros e Sá, una personalidad incontestable del coleccionismo en Portugal en el siglo XX, cuyo legado ha posibilitado a la institución museológica referida de tener la más grande colección de piezas de importación española, en comparación a otros museos similares. Las piezas en análisis –caja y jarro de pico– atribuidos a José Ximenez Illescas y Bernardo Berral, respectivamente, permiten incluir estas dos piezas en la producción artística de estos artífices, asumiendo el mercado del arte el papel crucial de la circulación de estos objetos que hoy podemos observar en el MNAA.
Palabras clave: Platería, Córdova, MNAA, Illescas, Berral.

Abstract
The present study aims to introduce, in the context of silverware of Spanish production existent in Portugal, two Cordovan pieces from the goldsmith's collection of the Portuguese National Museum of Ancient Art (Museu Nacional de Arte Antiga, MNAA) in Lisbon. In that context, it is imperative to refer Dr Francisco Barros e Sá, an irrefutably important collector in Portugal in the 20th century, whose legacy allowed the referred museum to detain one of the greatest collections of pieces of Spanish import, as compared to other analogous museums. The studied pieces – a box and a jug with spout – attributed to José Ximenez Illescas and Bernardo Berral, respectively, allow to include these two pieces in the artistic production of those craftsmen. Thus, the crucial role of the circulation of those objects, which can today be observed at the MNAA, is acknowledged by the arts' market.
Keywords: *Silverware, Cordova, MNAA, Illescas, Berral.*

Introdução

O nosso contributo com o estudo intitulado *Exemplos de produção andaluz na Colecção de Ourivesaria do Museu Nacional de Arte Antiga. A importância do Legado de Francisco Barros e Sá*, surgiu de uma investigação que nos encontramos a desenvolver no Âmbito do doutoramento, dedicado ao tema da importação de prataria religiosa espanhola em Portugal Continental, correspondente ao período da Dinastia de Habsburgo na coroa de Portugal (1580-1640).

Sendo prioritário as peças provenientes de centros de produção andaluz, tendo em conta o contexto do Congresso Internacional *SEVILLA LUSA. La nación portuguesa en el Reino de Sevilla en tiempos del Barroco*, recai o nosso interesse na colecção de ourivesaria do Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA), de onde destacamos duas peças de prataria civil da primeira metade de setecentos, sendo ambas produção cordovesa. Importa realçar a importância do legado do coleccionador Francisco Barros e Sá, ao referido museu lisboeta, no qual se inclui um conjunto de prataria espanhola - religiosa e civil - bastante significativa, permitindo novos contributos para o estudo da mesma.

De todos os núcleos existentes em território continental português, que nos foram possíveis de identificar até à presente data, a referida instituição museológica constitui-se como sendo a única depositária de peças, passíveis de atribuir a centros de produção andaluzes. Não obstante, esta constatação, importa salvaguardar o facto das geografias mais a Sul do território nacional, poderem proporcionar-nos novos exemplares de ourivesaria da prata, pelo que atribuímos um carácter provisório, àquele que é o universo da prataria andaluza em Portugal.

Prataria espanhola na colecção de ourivesaria do Museu Nacional de Arte Antiga

A colecção de ourivesaria do Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA), incorpora um conjunto expressivo de peças de produção espanhola, maioritariamente do universo religioso, com exemplares de diferentes tipologias. Contribui de forma inequívoca para a relevância de todo o conjunto, o legado do Dr. Francisco Barros e Sá, que permite actualmente conferir ao dito museu, um lugar predominante entre as instituições museológicas nacionais (numa perspectiva numérica) no que às peças de produção espanhola diz respeito.

A colecção de prataria proveniente de tais centros, existentes anteriormente à referida doação no ano de 1981, compunha-se de um número bastante reduzido, sendo maioritariamente composta por exemplares do universo religioso, numa cronologia que podemos estabelecer entre o século XVI e o XVIII. Relativamente às suas procedências, estas incidem sobre o clero regular e secular, devendo-se atribuir a sua incorporação a momentos históricos como a desamortização oitocentista e a Lei da Separação do Estado da Igreja, ocorridas em 1834 e 1911, respectivamente. As aquisições realizadas pelo Museu Nacional de Arte Antiga, tal como os legados de particulares, devem igualmente ser tidos em consideração no que à incorporação destas peças diz respeito.

Apenas com a entrada da colecção de prataria em 1981, resultante da doação de Francisco Barros e Sá, se verifica uma alteração substantiva do acervo de peças de importação de centros espanhóis, que trará não só um efectivo acréscimo numérico de peças, mas também um olhar distinto sobre o conjunto no qual recai o interesse da presente análise.

O colecionador Dr. Francisco Barros e Sá: a importância do legado

A informação de que dispomos, bastante diminuta, relativamente aos aspectos biográficos do colecionador, não nos permite uma maior proximidade à pessoa da qual nos ocupamos no presente capítulo. Sabemos porém, ser natural da freguesia de Santa Iria, concelho de Santarém, onde nasceu a 7 de Abril de 1896, sendo filho do militar Francisco Pessoa de Barros e Sá e de sua mulher Maria Benedicta Theotónio de Barros e Sá[1].

Pese embora a sua formação em medicina, o gosto pelo coleccionismo iniciado em finais da década de trinta, segundo testemunho do comerciante Marques da Silva, tornar-se-ia no seu maior interesse, tendo uma particular predilecção *"por tudo o que fossem metais (...) dando*

1. MATOS, Manuel Cadafaz, "No centenário do nascimento de Francisco de Barros e Sá: uma análise da colecção de pratas e dos interesses histórico-artístico e bibliográficos do coleccionador", *MVSEV*, IV Série, n.º 6, 1997, pág. 248.

primordial preferência a pratas"[2]. Este interesse acabaria por levar à descoberta de uma vertente mais teórica - o conhecimento sobre a História da Arte e da ourivesaria muito particularmente - como atesta a biblioteca de aproximadamente três mil volumes, por si reunida, onde a temática artística sobressaí de forma bastante expressiva, podendo actualmente ser consultada na referida instituição museológica lisboeta[3].

A sua importância no contexto do coleccionismo em Portugal, no período denominado de Estado Novo, caracterizava-se por um particular gosto nacionalista, pese embora, a colecção de prataria se constituísse por peças das mais variadas origens, nomeadamente de centros europeus, mas também do continente americano e asiático. Esta diversidade geográfica, leva-nos a duas outras considerações que nos parecem pertinentes, a primeira das quais se prende com a notoriedade que as peças de prataria dos mais prestigiantes centros portugueses, assumiam comparativamente às demais proveniências.

Enquanto coleccionador, um dos maiores do seu tempo, possivelmente o mais relevante no contexto da ourivesaria da prata, permitiu uma rede de contactos com personalidades, relacionadas nas mais diversas perspectivas, ao tema da ourivesaria. Recorde-se a este propósito os antiquários Marques da Silva e António Costa[4], aos quais juntamos Manuel Gonçalves Vidal, funcionário dos serviços de contrastaria da Casa da Moeda, com um vasto conhecimento na área, permitindo a concretização de obras de referência para o estudo das marcas portuguesas[5]. Destacamos ainda os historiadores de arte Reynaldo dos Santos e Irene Quilhó, a quem se fica a dever as primeiras referências públicas para a colecção de Francisco Barros e Sá[6] e, ainda, coleccionadores com legados igualmente relevantes, como o caso do seu amigo Medeiros e Almeida, ou o Dr. João Couto director do Museu Nacional de Arte Antiga, instituição com quem sempre se relacionou, enquanto membro activo da Liga dos Amigos.

Estudioso e conhecedor destas temáticas artísticas, rápido adquire uma consciência da importância que as suas colecções detêm no

2. Ibidem., pág. 250.
3. *Coleccionar o Legado Barros e Sá*, (opúsculo), Lisboa, MNAA, 1984.
4. MATOS, Manuel Cadafaz. "No centenário do nascimento de Francisco de Barros e Sá: uma análise da colecção de pratas e dos interesses histórico-artístico e bibliográficos do coleccionador", op. cit., págs. 148 e 254.
5. Ibidem., pág. 250.
6. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Arte Antiga, Legado Barros e Sá, Diversos (1981-1983).

panorama artístico português, onde as relações estabelecidas, enumeradas imediatamente atrás, contribuíram de forma inequívoca. Seria de resto essa percepção, que levaria à concretização da vontade expressa no ano de 1969, de *"Deixar ao Museu Nacional de Arte Antiga, passando por tanto a fazer parte do património nacional, todas as peças, que, existindo no domicilio dos testador, na Rua das Flores, número 105, 2.º, em Lisboa, sejam pela direcção daquele museu consideradas de valor arquológico, artístico ou documental, que interessa serem recolhidas naquele museu, como património da Nação Portuguesa"*[7].

A sua doação, aceite na generalidade –com os despachos do Senhor Secretário de Estado da Cultura (de 25 de Maio de 1981) e das Finanças (de 20 de Agosto de 1881) –seria executada, dando-se início à incorporação do respectivo legado[8], redistribuído em inúmeras colecções, nomeadamente a de ourivesaria, mas também a de arqueologia, mobiliário, vidros, porcelana, gravura e desenhos, armas, metais e escultura, para além da biblioteca, a qual já tivemos oportunidade de referir[9].

A colecção de prataria

A incorporação de colecção de prataria a 26 de Maio de 1981, detinha segundo os registos escritos, correspondência aos itens entre 1 a 116, constantes do testamento[10]. O número superior a uma centena de peças, maioritariamente em contexto civil, mas também religioso, ofereciam uma cronologia espaçada entre o século XV e o XIX. As peças nacionais e estrangeiras, apresentavam proveniências tão distintas como alemã, argentina, brasileira, dinamarquesa, espanhola, francesa, inglesa, italiana, polaca, portuguesa, sueca e russa. Refira-se, do ponto de vista dos diferentes países, que a produção nacional não só surge em maior número, como abarca um maior arco cronológico, para além de uma qualidade artística manifestamente superior às demais peças. Este facto, vai corroborar de certo modo, a ideia à pouco enunciada, no sentido de um gosto vincadamente nacionalista vigente em Portugal até meados da década de sessenta do século XX, e expressa na colecção de Francisco de Barros e Sá.

A segunda reflexão que nos apraz fazer, encontra-se relacionada com esse mesmo carácter de internacionalização, o qual associamos a uma intencionalidade por parte do dito coleccionador, no sentido de

7. AHMNAA, Legado Barros e Sá, Diversos (1981-1983).
8. Ibidem.
9. *Coleccionar. O legado de Barros e Sá*, (opusculo), Lisboa, MNAA, 1984.
10. Idem.

conferir um certo prestigio à própria colecção, mais do que um gosto particular, no sentido da produção proveniente de determinados centros estrangeiros. Contudo, não podemos deixar de considerar o Brasil e a França duas excepções, a primeira das quais, pelas relações artísticas estabelecidas entre Portugal e o Brasil, possibilitando a circulação de modelos a partir do território continental português, que naturalmente se reproduziam nesse país do continente Sul-americano. Podemos encontrar nesses mesmos antecedentes, a justificação para as referidas aquisições, dada a afinidade do gosto pessoal do coleccionador com a produção dos centros brasileiros.

Relativamente às peças de centros franceses, estas podem encontrar uma fundamentação para lá da questão do prestígio anteriormente aludido, já que a escolha das mesmas ocorreram num panorama socio-cultural português, onde França culturalmente assumia uma notoriedade junto das elites, quase sempre associado a um gosto mais requintado, determinando possivelmente, a escolha destas peças por parte de Francisco Barros e Sá, para integrarem aquela que era a sua colecção de prataria.

O conjunto de importação espanhola

O conjunto proveniente de variados centros de produção espanhola –Ávila, Barcelona, Córdova, Medina del Campo, Salamanca, Saragoça, Toledo e Valência– da doação de Francisco Barros e Sá, somam um número aproximado de dezassete exemplares, sendo na sua grande maioria objectos sacros. É desta doação que resulta uma das peças de produção andaluz existente à guarda no Museu Nacional de Arte Antiga –das poucas existentes no contexto civil– e que teremos oportunidade de analisar no desenvolvimento do presente estudo.

O segundo exemplar de que trataremos, pese embora, não provenha da referida doação, não pode deixar de ser tido em consideração. Trata-se de uma aquisição, realizada pelo referido museu a um antiquário madrileno no ano de 1917, que à semelhança da peça anterior, nos remete para a produção civil cordovesa.

O legado em análise, que passa a incorporar a colecção de ourivesaria do MNAA, a partir do ano de 1981, compõem-se por diversas tipologias e funcionalidades bastante distintas, pelo que optamos por uma redistribuição que nos permitisse uma ideia mais clara da globalidade

do conjunto, resultando no que ao universo religioso diz respeito nos seguintes quatro conjuntos[11]:

- Objectos relacionados com a eucaristia (píxides, cálices e galhetas)
- Objectos relacionados com o incenso (navetas)
- Objectos relacionados com os sacramentos (santos óleos)
- Objectos relacionados com a devoção (tríptico)

Acrescente-se as peças de cariz civil, em número aproximado de oito, que compõem o conjunto de prataria proveniente de centros de produção espanhola, pertencente ao legado do coleccionador escalabitano. Conhecem-se entre as tipologias, bandeja, colheres, cabeça, jarro e taça.

Tem entre outros méritos, a presente doação, o contributo para o aumentado considerável de peças espanholas existentes na instituição, proporcionando necessariamente um distinto olhar sobre a mesma, sendo a mais significativa das colecções museológicas portuguesas, numericamente falando, relativamente às proveniências de centros de produção espanhóis. A atenção despendida com o conjunto em análise, no ano imediatamente a seguir à sua entrada, levou necessariamente a um conjunto de contactos realizados junto de instituições de referência espanholas, no sentido de se proceder à inventariação das peças pertencentes ao conjunto aqui em análise.

Proveio do Museu da Fundação Lázaro Galdiano, a sugestão de um especialista que recaiu no então Professor Adjunto de História da Arte José Manuel Cruz Valdovinos, da Universidade Compultense. Tratava-se segundo as palavras da então directora Dr.ª Maria Cano, de um senhor *"de gran experiencia en el estudio de la plata española"*[12], que se encontrava disponível para proceder aos esclarecimentos necessários ao processo de inventariação dos referidos objectos. Seria ainda solicitado ao Mosteiro de São Lourenço do Escorial e ao dito museu madrileno, a indicação de uma obra de punções espanholas, que auxiliasse um estudo preliminar a realizar[13].

---

11. Os conjuntos imediatamente acima referidos tiveram por base as normas constantes no Thesaurus. Veja-se para esse efeito ROCCA, Sandra Vasco, GUEDES, Natália Correia, (dir.), *Thesaurus. Vocabulário de Objectos de Culto Católico*, Vila Viçosa, Fundação da Casa de Bragança, 2004.
12. AHMNAA, Legado Barros e Sá, Diversos (1981-1983).
13. Ibidem.

Acreditamos inclusive, que a pretexto da colecção de prataria espanhola doada por Francisco de Barros e Sá ao MNAA, se tenha procedido a uma reavaliação das peças com a mesma procedência, já existentes na referida instituição, não sendo despiciendo, a possibilidade de resgate de um ou outro exemplar do universo do trabalho peninsular. Do mesmo modo que se nos afigura plausível, que o presente espólio tenha contribuído para algumas alterações na lógica expositiva, uma vez que um número bastante considerável destes objectos passa a integrar a exposição permanente, contribuindo para uma aproximação efectiva do público à produção de ourivesaria espanhola.

Caixa

A caixa[14] que analisaremos seguidamente, constitui uma de duas peças de produção cordovesa conhecidas em Portugal, integrando ambas o conjunto de prataria civil. Procedente do espólio doado por Francisco Barros e Sá, esta foi incorporada em 1981 na colecção de ourivesaria do MNAA, a qual acreditamos corresponder a uma aquisição concretizada num dos antiquários da capital. Fundamentamos tal possibilidade, no facto do coleccionador ser visita habitual e cliente reconhecido, dos lugares considerados emblemáticos da capital portuguesa, para a aquisição de objectos artísticos. Por outro lado, a probabilidade de encontrar nesses estabelecimentos prataria espanhola não era destituída de todo o fundamento, como comprova o número bastante expressivo de peças de contexto civil (superior comparativamente às religiosas), constantes nos catálogos das mais prestigiadas leiloeiras nacionais, a partir da década de sessenta[15].

14. As imagens inerentes à peça em análise são de autoria de Paulo Alexandrino, MNAA, 2017.

15. Baseamos a afirmação imediatamente acima proferida, no levantamento por nós empreendido junto de algumas leiloeiras lisboetas, no contexto do Seminário de Estudos de Artes Decorativas (no contexto do doutoramento em Arte, Património e Teoria do Restauro - ARTIS/IHS/FLUL), intitulado Contributos para o estudo da ourivesaria religiosa espanhola, no mercado de arte português. Tendo por base os catálogos das leiloeiras identificadas seguidamente (para o contexto da presente análise, apenas nos interessam as leiloeiras cujas cronologias sejam anteriores a 1974, coincidentes com o percurso do coleccionador Francisco Barros e Sá). Desse modo, e seguindo uma ordem meramente alfabética, encontramos a Aqueduto (2007-2014); Cabral Moncada (1996-2014); Correio Velho (1989-2014); Dinastia (1959-2002); Pintasilgo & Fernandes (1958-1969); Renascimento (1934-2010); Silva's Leiloeiros (1987-1997); Soares e Mendonça (1954-2013); Veritas. Tivemos ainda em atenção, outros tantos catálogos datados de meados de segunda metade de oitocentos ao início do século seguinte, concebidos especificamente para a realização de leilões particulares.



As referências encontradas para a peça em análise, resumem-se à ficha de inventário associada à mesma e, na historiografia de arte espanhola, numa obra coordenada por Cruz Valdovinos, intitulada *Platería en la Fundación Lázaro Galdiano*[16]. Embora se trate de uma referência superficial, dado o seu carácter comparativo relativamente à autoria comum com uma outra existente na referida instituição madrilena, a citação da mesma é ainda assim, demonstrativa do conhecimento por parte do autor, do conjunto doado em 1981, como tivemos oportunidade de o mencionar anteriormente.

Embora surja referido no citado catálogo como especiero[17], optamos pela designação mais abrangente de caixa, por não estarmos em posse de qualquer prova documental que nos permita atribuir uma funcionalidade especifica ao objecto. Trata-se de peça setecentista de pequenas dimensões (Alt. 3,4 cm x Larg. 7,7 cm x Cmp. 10,1 cm), formato oval, assente sobre quatro pés em forma de concha, cuja caixa com bordo superior decorado, fecha superiormente por duas tampas basculantes, ornamentadas por concheados naturalistas, dispostos de forma simétrica[18].

A marcação das peças constituía no caso da cidade de Córdova, uma prática iniciada no século XVI, ainda que sem um carácter norma-

16. CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Platería en la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 2000, pág. 227.
17. Idem.
18. Veja-se a ficha de inventário da peça com o número 1238 Our (MNAA).

tivo no decorrer de seiscentos, levando a que muitas das peças não detivessem qualquer marcação[19]. Nesse contexto, a caixa sobre a qual reverte o nosso interesse, apresenta tripla marcação, facultando-nos um conjunto de informações bastante relevantes para o estudo da mesma. A marca da cidade de Córdova, composta de moldura circular decorada por sequência triangular, encerrando no seu interior leão rompante à esquerda, constituía um dos centros mais representativos da produção andaluza, logo a seguir a Sevilha[20].

A marca de prateiro LLE/SCAS, remete a autoria da peça para José Ximenez Illescas –uma das variantes utilizadas pelo referido ourives– originando esta, algumas atribuições incorrectas quanto à sua autoria, que posteriormente viria a ser revista e correctamente atribuída por Cruz Valdovinos[21]. Da pouca informação conhecida, sabemos ter iniciado o seu percurso ainda em Toledo no final do século XVII, inicio do seguinte[22], transitando posteriormente para a cidade de Córdova, onde viria a ser aprovado no oficio de prateiro a 24 de Novembro de 1709. A sua actividade decorreu num espaço temporal correspondente à primeira metade se setecentos, apontando-se o ano da sua morte para finais da 1.ª metade do século XVIII (anterior a 1752)[23]. Não se tratando de um ourives da prata de excepcionalidade, sabemos reunir a destreza suficiente para trabalhar no contexto civil e religioso, como atesta o conjunto de peças que chegaram ao presente, embora todas de pequenas dimensões e, sem uma componente ornamental de grande complexidade técnica.

19. ORTIZ JUAREZ, Dionisio, P*unzones de platería cordobesa*, Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1980, pág. 25. Veja-se também o estudo de DABRIO GONZÁLEZ, Maria Teresa, "Organización gremial de los plateros Cordobeses del siglo XVI", *Estudios de Platería: San Eloy, Murcia*, Universidad de Murcia, 2003, pág. 148.
20. Idem., pág. 46.
21. Entre as atribuições feitas erroneamente à marca em questão, encontramos a atribuição a Pedro de Illescas por Cruz Valdovinos (1979), a mesma que Ortiz Juarez atribui a autor desconhecido no ano de 1980. Seria o primeiro dos referidos autores, em estudos posteriores, que atribuiria a marca de prateiro a José Jiménes de Illescas, identificando um rol de peças de sua autoria. Veja-se para esta questão CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Platería religiosa en Úbeda y Baeza, Jaen*, Diputación Provincial/ Instituto de Estúdios Giennenses, 1979, pág. 166; ORTIZ JUARÉZ Dionisio, *Punzones de platería cordobesa*, op. cit., pág. 114 e ainda CRUZ VALDOVINOS, Platería en la Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 2000, págs. 226-227.
22. NAVAREÑO MATEOS, Antonio, GARRIDO SANTIAGO, Manuel, MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, Pilar, "Orfebrería religiosa en Albuquerque (Badajoz)", *Arte Norba*, n.º 7, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1987, pág. 155.
23. CRUZ VALDOVINOS, *Platería en la Fundación Lázaro Galdiano*, op.cit., Madrid, op. cit., p. 227.



Entre as várias referências à obra de José Ximenez Illescas, encontradas na historiografia de arte espanhola, devemos referir quatro cálices todos anteriores a 1725, distribuídos por Albuquerque, Aguaga (Badajoz), Aldea Nueva de Camino (Cáceres) e Santa Maria de Ubeda, para além, do Porta-paz da Igreja de São João e Todos os Santos de Córdova (c. 1731-1734). Acresce uma concha (c. 1738) de Horcajo de Santiago (Cuenca) e, uma bandeja pertencente à catedral de Santiago de Compostela, esta última, que juntamente com a caixa da colecção de ourivesaria do Museu Nacional de Arte Antiga, constituem as duas únicas peças conhecidas para o contexto civil[24].

Relativamente à marca de contrastaria gravada na peça —CAST/ILLO— atribuímo-la a Francisco Alonso de Castillo, com correspondência aos anos de 1727-1730, posterior à cronologia de duas outras marcas igualmente a si atribuídas por Ortiz Juarez[25]. Para o seu percurso, dividido entre o ofício de prateiro[26] e o de contraste, encontramos algumas

24. Idem. Refira-se ainda ORTIZ JUARÉZ Dionisio, *Punzones de platería cordobesa*, op. cit., pág. 114 e, NAVAREÑO MATEOS, Antonio, GARRIDO SANTIAGO, Manuel, MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, Pilar, "Orfebrería religiosa en Albuquerque (Badajoz)", op. cit., pág. 156.

25. As marcas correspondem às referências. ORTIZ JUAREZ, Dionisio, *Punzones de platería cordobesa*, op. cit., pág. 97.

26. Relativamente ao desempenho do ofício de prateiro (de filigrana) por parte de Francisco Alonso de Castillo, sabemos que fora aprovado em Junho de 1698 com o nome de Francisco Alonso, fazendo uso de marca própria, distinta daquela que utilizava no desempenho do ofício de contrastaria. Entre as obras de sua autoria, identificadas mas dispersas pelas várias obras e estudos que se conhecem no âmbito da historiografia de arte espanhola, concluímos existir um número maioritariamente de contexto religioso. Entre estes conhecem-se três cálices da Igreja de Nossa Senhora da Assumpção (Castro del Rio), de Santiago (Córdova) e da Colecção Herrera Hermanos (Córdova). Contabilizamos ainda uns ciriales de S. Nicolás (Córdova), um lampadário das Agostinhas (Cabra), uma porta de sacrário da Igreja de Nossa Senhora de Assumpção (Santaella) e um conjunto de galhetas de Santa Cruz (Córdova). Todas as

referências, essencialmente para este último, na qualidade do qual surge no contexto deste estudo, pelo que apenas nos debruçaremos sobre essa vertente.

Nesse sentido, sabemos ter sido Francisco Alonso de Castillo eleito fiel marcador por mão do Ensaidaor-mor dos Reinos no ano de 1712, seguindo-se três anos mais tarde, um conjunto de outras nomeações que o fizeram ascender a lugar de grande relevo nas instituições de carácter local e regional, nomeadamente, a contraste do município de Córdova em Abril de 1715, e marcador e visitador de ouro e prata da dita cidade e demais lugares do seu reino, por mercê régia de 8 de Julho e 2 Setembro desse mesmo ano[27]. A sua permanência no oficio de contraste oficial de Córdova permaneceu pelo menos até ao ano de 1731, não havendo *"más marcador que don Francisco Alonso de Castillo, en virtud de nombramiento de esta ciudad"*[28], como nos refere Ortiz Juarez.

O destaque assumido por Alonso de Castillo, provocou a contestação por parte de alguns sectores da sociedade cordovesa, entre eles o Cabido que protestou a 3 de Junho de 1715, contra a eleição do dito para oficial contraste, alegando ser um prateiro de filigrana, a quem não se reconhecia a competência necessária para o exigente reconhecimento da prata. A tomada de posição de Juan Manuel de Rayo, em representação do Irmão Maior da Confraria de Santo Eloy de Córdova, assumia ainda uma notória predilecção por Alonso Pérez de Tapia *o Moço*, ensaiador-mor (c. 1699-1714) e reconhecido profissional no desempenho do lugar de oficial de prataria, à semelhança de seu pai Simón Pérez de Tapia[29].

Jarro

O segundo exemplar de produção cordovesa que aqui apresentamos, tem uma proveniência distinta relativamente ao anterior. Adquirida em 1917 –ano da sua incorporação na colecção de ourivesaria do Museu Nacional de Arte Antiga– pelo montante de 1250 pesetas[30], a um *"(...) inteligente anticuario de esta Corte, D. Rafael García Palencia (...)"*[31], o mesmo que

peças enumeradas podem ser datadas da primeira metade de setecentos, mas com particularidades cronológicas em relação directa com as diferentes marcas usadas por Francisco Alonso de Castillo, com correspondência às referências 125, 126 b e 127c da obra de Ortiz Juarez. Veja-se ORTIZ JUAREZ, Ibidem., págs. 94, 96 e 97.

27. Idem., págs. 94-95.

28. Idem., p. 95.

29. Idem., págs. 95-96.

30. Ficha de inventário n.º 625 Our (MNAA).

31. Archivo Museu del Prado, Caja 98, Legajo 16.02, expediente 19.

procedera à doação de uma pintura espanhola quinhentista ao Museu do Prado, seis anos antes.

Trata-se de um exemplar denominado jarro de pico[32], seguramente a tipologia de prataria civil mais identitária da produção espanhola no período moderno. Com a função de servir água, o aparecimento desta tipologia surge apontada ao reinado dos reis católicos, encontrando-se algum fundamento segundo a opinião de Francisco Javier Montalvo Martín, na pintura *El milagro del banquete en el viaje de Santo Tomás a la India* (c. 1495), de autoria do mestre de Balbases, da Colegiada de Covarrubias, onde um jarro desta tipologia surge representado[33].

A abrangência desta tipologia a todo o território continental espanhol de forma gradual, ocorreu numa primeira fase, com a criação do modelo Valisoletano (c. 1560), seguido do sevilhano (c. 1575), apresentando ambos os modelos características diferenciadoras. O modelo madrileno surge apenas no início do século XVII, com uma difusão territorial mais abrangente, perdurando até ao início do século XVIII[34].

O jarro pertencente ao museu lisboeta, assume notoriamente as características do modelo compultense, desenvolvendo-se a partir de uma base circular - comum aos três modelos referidos - cujo corpo assume a forma semiesférica, para se desenvolver imediatamente a seguir de forma cilíndrica. As diferenças que caracterizam os protóti-

32. As imagens inerentes ao presente exemplar, são de autoria de Paulo Alexandrino, MNAA, 2017

33. A menção à referida obra pictórica foi proferida por Javier Montalvo Martín, Professor de História da Arte da Universidade de Alcalá, num seminário decorrido na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, a convite do Instituto de História da Arte no ano de 2016. A par do interesse que o contributo do referido registo pictórico tem para o estudo do jarro de bico, naquela que é a realidade espanhola, não podemos deixar de referir para o caso português, a recente descoberta desta tipologia de ourivesaria civil na pintura quinhentista portuguesa intitulada Jesus na Casa de Marta e Maria (c. 1535-1540), pertencente ao acervo do Museu Grão-Vasco na cidade de Viseu. Esta descoberta junta-se a outras tantas manifestações artísticas em território continental português, que contribuem para a discussão da verdadeira dimensão das relações artísticas transfronteiriças, nomeadamente na dita capital de distrito. A real existência de peças de prataria de importação espanhola em Viseu, onde subsiste o denominado cálice do cónego Gaspar de Campos Abreu, permitem-nos conjecturar a possibilidade de existência efectiva dessa tipologia em Viseu em meados de quinhentos. Ainda assim, temos que ter em conta a circulação de tratados, de gravuras, ou mesmo de outras obras pictóricas.

34. CANO CUESTA, Marina, "Jarras renascentistas del Museo Arqueologico Nacional", *Goya*, n.º 144, Madrid, Fundación Lazaro Galdiano, 1978, págs. 325-329, e SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, Rafael, "El platero Pedro Sánchez de Luque y los jarros pico cordobeses", *Estudíos de Platería: San Eloy, Murcia*, Universidad de Murcia, 2008, págs. 617-632.



pos antecedentes, resultam de elementos estruturantes como a asa e o bico, aproximando-se no primeiro caso à forma de "C", cuja ligação ao bordo superior do jarro, se faz por via de um pequeno ramal. O segundo elemento, o bico, distingue-se pelas duas volutas que o suportam, emolduradas verticalmente, substituindo o característico mascarão, ornamento que caracterizava os dois modelos antecedentes.

O presente exemplar parcialmente liso, é enriquecido por alguns elementos decorativos, desde logo pela existência de um emblema central ovalado –em cada um dos campos laterais, sob faixa vertical dourada e emoldurada– com preenchimento de esmalte, característico do purismo seiscentista. Este elemento ilustrativo do maneirismo geométrico, evidencia decoração simétrica sob fundo azul translúcido, proporcionando um efeito cromático que marca decorativamente toda a peça. Acrescente-se ainda o picado de lustre, constante na produção espanhola do século XVII, que no presente caso, se caracteriza por enrolamentos em "C", posicionados em torno do elemento esmaltado.

A tripla marcação percetível no jarro, permite-nos atribuir a sua produção à cidade de Córdova, marca que apesar de incompleta podemos descrever como sendo moldura de arco do tipo ferradura, encerrando no seu interior Leão rompante à esquerda. A sua utilização encontra-se datada para o 2.º quarto do século XVII, aproximadamente[35]. No tocante à marca do ourives da prata –BE/RAL– esta aponta a autoria da peça para Bernardo Berral, aprovado no ofício a 12 de Julho de 1712, tendo oficina aberta no ano de 1728[36]. As poucas referências conhecidas para este prateiro cordovês, não nos permitem reunir um conjunto de peças que nos permitisse extrair uma ideia mais completa da sua produção. Apenas encontramos na obra de Ortiz Juarez, uma jarra de prata pertencente à

35. ORTIZ JUAREZ, Dionisio, *Punzones de platería cordobesa*, op. cit., pág. 44.
36. Ibidem., pág. 93.

paroquia de Nossa Senhora de Assumpção de La Rambla (c. 1759-1779)[37], ainda assim, acreditamos ser detentor de uma vasta experiência no oficio, dada a proveta idade que possuía, tendo em atenção as datas extremas aqui apresentadas.

Relativamente à marca de contrastaria –TA/ PA– esta aponta para Simón Pérez de Tapia, para cujo cargo de contraste foi nomeado em 1655. Julga-se ter desenvolvido o ofício por um período bastante alargado no tempo, como testemunham alguns exemplares conhecidos para a 2.ª metade de seiscentos. Simón Pérez de Tapia foi também oficial prateiro[38], e pai de Alonso Pérez de Tapia, que ocupou o lugar de contraste oficial, sucedendo a seu pai, a partir de 1714. Pai e filho granjearam alguma fama na cidade de Córdova, nomeadamente entre contrastes e ourives, como transparece no pleito referido anteriormente com a Confraria de Santo Eloy por ocasião da nomeação de Francisco Alonso de Castillo, em detrimento de Alonso de Tapia.

Entre alguns espécimes devidamente identificados, a par do jarro de bico do Museu Nacional de Arte Antiga, encontramos outras peças, dispersas na historiografia de arte espanhola, como umas galhetas e um cálice existentes em Albuquerque, ambos do século XVII, reconhecendo-se a sua marca em dois outros conjuntos de galhetas pertencentes ao acervo de prataria do convento de Sant'Ana de Badajoz. A par da geografia da Extremadura espanhola, conhecem-se outras peças no contexto religioso com a sua marca de contraste, nomeadamente na Província de Córdova, Huelva e Sevila[39]. Devemos ainda referir a bacia de D.ª Catalina

37. Idem., p. 44. Com base na obra de Ortiz Juarez e, relacionando a marca da cidade com a do contraste e ourives, apercebemo-nos de uma diferença cronológica bastante significativa, o que nos leva a interrogar se o período temporal atribuído para a referida marca, não teria sido extensível até ao século XVIII, justificando uma compatibilidade nesse campo com as restantes marcas nela constante.

38. Para a actividade de prateiro de Simón Pérez de Tapia, dimensão que não desempenha no presente contexto, encontramos manifestamente menos informação disponibilizada, comparativamente ao cargo de contraste. Trata-se possivelmente do ourives com a marca n.º 99 da obra Punzones de Platería Cordovesa, a mesma que disponibiliza um número considerável de informação relativamente a este artista. Entre as obras de sua autoria encontramos uma lâmpada (Igreja de Nossa Senhora da Assumpção, Bujalance), um incensário (Colecção D. Francisco Díaz Roncero, Córdova), e uma bacia (Colecção Lázaro Galdiano, Madrid) Idem., pág. 84. Refira-se ainda uma bandeja do convento de la Minimas de Triana (Sevilha), mencionada por Maria Jesus Sanz Serrano, ainda que não nos seja claro, se se trata da marca do oficio de prateiro ou de contraste. Veja-se SANZ SERRANO, Maria Jesus, *La Orfebreria Sevillana del Barroco*, Tomo II, Sevilla, Libreria Cenezo, 1976, pág. 91.

39. NAVAREÑO MATEOS, Antonio, GARRIDO SANTIAGO, Manuel, MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, Pilar, "Orfebreria Religiosa en Albuquerque (Badajoz)", In *Revista de Arte Norba*, n.º 7, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1987, p. 156.

de Legros y Córdova - hoje parte integrante da Colecção de Ourivesaria do Museu de Artes Decorativas de Madrid - peça peruana (c. 1600-1620) ao melhor estilo da produção cortesã do reinado de Filipe II de Espanha, marcada tardiamente (c. 1657), possivelmente, por ocasião da entrada da mesma na cidade de Córdova[40].

A sua actividade de prateiro, parece ter decorrido paralelamente, tendo em conta que se encontra documentalmente registada desde 1652, ano em que celebrou contrato com a Igreja de Cañete (Córdova), para a realização de uma custódia[41]. A segunda e última menção a obras de sua autoria, ocorre aproximadamente quatro décadas depois, no exercício do oficio de prateiro da catedral de Córdova, como a atesta María Teresa Dabrio González a propósito da reparação realizada no ano de 1689, de uma lâmpada de autoria de Martín Sánchez de la Cruz (c. 1629)[42]. Ainda que diminuto o número de espécimes de sua autoria por nós conhecidos, o extenso percurso de Simón Pérez de Tapia, leva-nos a depreender a existência de uma produção bastante mais significativa, mas que por vicissitudes várias, nomeadamente a ausência de marcação das peças no decorrer do século XVII, não se encontram identificadas. A capacidade técnica relevante que lhe é conferida, levaria María Ruiz Ortiz a conferir a este artífice, algum destaque no panorama artístico de Córdova no século XVII[43].

A distribuição territorial verificada para as peças aqui referidas, especificamente entre regiões vizinhas, Andaluzia e Estremadura, justifica-se pela natural proximidade geográfica, a par com a dinâmica proporcionada pelas feiras realizadas em Espanha, nomeadamente na Andaluzia, sobretudo, nos séculos XVI e XVII, ainda que se reconheça particular importância na centúria seguinte[44]. Contribuiu tal realidade para a circulação de modelos e artistas pelo território espanhol, não

40. Para o devido efeito refira-se o link http://ceres.mcu.es/ [consultado a 18 de Outubro de 2017].
41. RODRIGUEZ MIRANDA, Maria del Amor, "Platería en el primer señorio de los Fernández de Córdoba: Cañete de las Torres", *Ambitos*, n.º 28, Córdoba, Associación de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades, 2012, pág. 69.
42. Veja-se para a actividade de prateiro e das obras acima mencionadas DABRIO GONZÁLEZ, Maria Teresa, "Obras Religiosas del Platero Martín Sánchez de la Cruz", *Laboratorio de Arte*, n.º 25, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2013, pág. 288.
43. RUIZ ORTIZ, María, "El Espacio de Trabajo: una mirada sobre la vida cotidiana de los menestrales y artistas en la Córdoba Moderna", *Trocadero*, n.º 20, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2008, pág. 192.
44. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, Rafael, "El Pleito de la Platería de Málaga con los Plateros Feriantes de Córdova (1775-1778)", *Boetica. Estudios de Arte, Geografia e História*, 19-1, Málaga, Universidad de Málaga, 1997, págs. 59-60.



sendo despiciendo, pelo factor de proximidade, o alargamento dessa possibilidade ao território do Baixo-Alentejo, mesmo que assumido um carácter pontual[45].

É precisamente nessa região fronteiriça portuguesa, com correspondência geográfica directa à Andaluzia, que acreditamos poderem ter existindo eventuais peças de prataria religiosa, provenientes de centros

45. A possibilidade que aqui levantamos, de uma eventual circulação de objectos artístico de prata, provenientes de centros de produção andaluzes e estremenhos, poderá ter ocorrido em circunstâncias bastante distintas. A encomenda por parte do clero paroquial, como ocorre em outros latitudes como no caso de Bragança versus Zamora, ou a realização de mercados na proximidade da fronteira, possivelmente frequentados por portugueses, constituem uma possibilidade a contemplar. Ainda no contexto das peças que deram entrada em Portugal procedentes de Espanha, tivemos oportunidade de publicar um estudo indicativo da entrada na cidade de Elvas de dez caixotes de prata religiosa provenientes da região de Cáceres, no período conturbado da História de Espanha, como aquele decorrente da passagem uma monarquia absolutista para uma liberal. Embora a prata tenha sido apreendida e remetida para a Casa da Moeda (Lisboa), o presente exemplo obriga-nos a atribuir às questões bélicas, uma elevada responsabilidade na circulação de objectos de prata entre ambos os países. Veja-se para a questão da circulação de bens em contexto bélico CRUZ GRANCHO, Nuno, “Diez copones de plata para las urgencías del ejército español, según la produción documental en la primera mitad de ochocientos”, *Estudios Extremeños*, Tomo LXXI, n.º 2, Badajoz, Centro de Estudios Extremeños - Diputación Provincial, 2015, págs. 1191-1204.

de produção andaluzes, resultantes de eventuais encomendas de membros do clero raiano, ou peças que por vicissitudes históricas diferentes acabariam por dar entrada em território português.

Concluímos aquele que é o nosso contributo para o estudo das peças de produção cordovesa em território continental português, no contexto do *Congresso Internacional SEVILLA-LUSA - La nación portuguesa en el Reino de Sevilla en tiempos del Barroco*, com algumas sugestões de reflexão face ao que aqui foi exposto, nomeadamente:

- A importância do coleccionismo na dinamização dos mercados de arte nacionais e, na internacionalização das colecções.
- A produção cordovesa no contexto dos conjuntos existentes em Portugal Continental.
- A contribuição dos conjuntos portugueses no estudo da prataria espanhola na Península e no Mundo.
- A linha de fronteira como espaço de atracção de artífices e objectos artísticos.

Sevilla, punto de encuentro: Vieira Lusitano y los primeros pensionados de Felipe V en Roma

Pilar Diez del Corral Corredoira
Technische Universität, Berlín (Alemania)

Resumen
En 1732 se encontraron en Sevilla, en la corte itinerante de Felipe V, el artista portugués Vieira Lusitano y los jóvenes Felipe de Castro, escultor, y Francisco Preciado de la Vega, pintor. Muchos años después, de la Vega rememora ese momento en la famosa *Lettera a Giambattista Ponfredi*, que demuestra el respeto que todavía sentía por el portugués. Hasta la fecha, este encuentro no ha despertado el interés de los investigadores pero, sin duda, tuvo mucha influencia en el desarrollo profesional de Preciado de la Vega y Castro, ya que ambos partirían para Roma animados por Vieira. En este artículo se pretende analizar la huella que dejó ese encuentro entre los jóvenes, por qué tuvo lugar en Sevilla y de qué manera podemos rastrear el influjo del portugués, en concreto, en Felipe de Castro.
Palabras clave: Vieira Lusitano, Felipe de Castro, Francisco Preciado de la Vega, Felipe V, Sevilla, Roma.

Abstract
In 1732 the Portuguese artist Vieira Lusitano met the young Spanish artists Felipe de Castro and Preciado de la Vega in the provisional Court of Philipp V in Seville. Several years later, de la Vega still remembered the old master in the well-known Lettera a Giambattista Ponfredi *that shows the respect that he still treasured. That encounter, to the date, has been neglected by the scholars, but there is no doubt of the seminal role it played in the development of their professional lives, since both parted to Rome thanks to Vieira's suggestion. This article deals with the impact of that encounter, why it happened in Seville and how is it possible to spot Vieira's influence, namely in Felipe de Castro.*
Keywords: *Vieira Lusitano, Felipe de Castro, Francisco Preciado de la Vega, Philipp V, Seville, Rome.*

Sevilla, 1732. La ciudad era la sede provisional de la corte desde 1731, lo que le había traído una renovada notoriedad y, sobre todo, había producido una considerable revitalización del ambiente artístico. La delicada salud de Felipe V era la razón detrás del conocido como "lustro real" (1729-1733), un particular período de vida itinerante de la corte española en Andalucía que tuvo Sevilla como uno de sus centros más destacados[1]. Isabel de Farnesio esperaba así evitar una segunda abdicación de su esposo y organizó el traslado como si de una jornada real se tratase. La administración permaneció en Madrid, pero un grupo importante de cortesanos se trasladaron al lado de los reyes, junto con los elementos esenciales para el gobierno.

La presencia de los reyes y de sus acompañantes fue un indudable acicate para la actividad artística y ello repercutió en la llegada de numerosos artistas atraídos por las nuevas posibilidades de trabajo. Entre ellos se encontraba un portugués conocido como Vieira Lusitano (Francisco Vieira de Matos, 1699-1783) que había dejado atrás Lisboa[2]. Vieira se lamentaba de no ser lo bastante respetado en su tierra y puso rumbo a Roma, lugar que le vio crecer como artista, haciendo una parada en Sevilla. Si bien su intención parece que no era quedarse allí, ese

1. Sobre el Lustro real véase: Morales, Nicolás y Fernando Quiles García, *Sevilla y Corte: Las Artes y el Lustro Real (1729-1733)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2010.
2. Sobre Vieira véase: Diez del Corral Corredoira, Pilar, "A Lisbona le spalle, a Roma il volto. Vieira Lusitano un artista portugués en la Roma del Primo Settecento", en Ariane Varela Braga and Thomas True (eds.), *Rome a city of migrants. Dynamics of settlement and integration*, Roma, Pensieri ad Arte-Artemide Ed., 2018, págs 189-202; Nicholas Turner, "New light on Vieira Lusitano as a draftsman", *Master Drawings*, 45.3, 2007, págs. 367-386; Arruda, Luisa y Seabra Carvalho, José Alberto (eds), *Vieira Lusitano (1699-1783) o desenho*, cat. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, 2000 y Luisa D. C. Arruda, *Francisco Vieira Lusitano (1699-1783). Uma época de desenho*, Dissertação, Facultade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, 1999.

breve período en España fue suficiente para que el rey portugués, Juan V, enviase noticia de su nombramiento como pintor de Corte y Vieira regresase a Lisboa. A finales de 1732, el gallego Felipe de Castro (1711-1775) y el sevillano Francisco Preciado de la Vega (1713-1789) dejaban España por Roma para tratar de despuntar profesionalmente en la escultura y la pintura respectivamente[3].

Los dos jóvenes artistas conocieron en Sevilla a Vieira, un pintor experimentado, y ese encuentro, cuyas circunstancias y consecuencias se analizarán en este artículo, ha pasado desapercibido por la crítica, a pesar de que se menciona en dos fuentes contemporáneas relevantes. La más directa es la famosa *Lettera a Giambattista Ponfredi* (c.1715-1795) director de la fábrica pontificia de mosaicos en Roma. Fue compuesta por Preciado de la Vega en 1765 y destinada a formar parte de la *Raccolta* de Giovanni Bottari[4]. Se trata de una carta en la que Preciado se consagra como la cita de autoridad sobre el arte español en Roma. Entonces ya era una figura de relieve de la vida artística, director de los pensionados españoles (oficialmente desde 1758) y Príncipe de la Academia de San Lucas, había recogido todos los honores de su larga carrera en la Urbe y en la carta hace un recorrido por lo mejor del arte español y rememora su contacto con Vieira Lusitano:

> *"Francesco Viera (...), li cui disegni molto si stimano qui fra i professori, trovandosi in Siviglia nel 1732, che fu l'anno che io venni a Roma, spinto ed animato da lui (...)"*[5].

A la hora escribir la *Lettera*, no es desdeñable el hecho de que Preciado mencione ese encuentro y, sobre todo, el juicio artístico de Vieira sobre algunos artistas españoles, ya que demuestra de forma palpable la influencia del portugués tanto en sus exordios como en su madurez.

3. Sobre Felipe de Castro: Pilar Diez del Corral Corredoira, "The beginnings of the Real Academia de España in Rome: Felipe de Castro and other Eighteenth-century pioneers", *The Burlington Magazine*, 156, 1341, 2014, págs. 805-810; Claude Bédat, *El escultor Felipe de Castro*, CSIC, Madrid, 1971. Sobre Francisco Preciado de la Vega: Cándido De la Cruz Alcañíz, *Francisco Preciado de la Vega: un pintor sevillano entre España e Italia*, tesis doctoral, Universidad de Castilla La Mancha, 2011; V.V.A.A., *Francisco Preciado de la Vega. Un pintor español del siglo XVIII en Roma*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2009 y Alonso Sánchez, Mª Ángeles, *Francisco Preciado de la Vega y la Academia de Bellas Artes. Artistas españoles que han pasado por Roma*, tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1961.
4. Giovanni Gaetano Bottari, *Raccolta di lettere sulla Pittura, Scultura e Architettura scritte da più celebri personaggi dei XV, XVI e XVII secoli*, Roma 1822 [1757-73] (VII vols.).
5. Bottari, *Raccolta di lettere*, op. cit., vol. VI, pág. 317.

Años después Ceán Bermúdez en su diccionario menciona el mismo encuentro en la voz dedicada a Felipe de Castro y añade:

> *"D. Renato Fremin (...) le aconsejo que fuese á Roma y sería con tiempo un buen escultor: lo mismo le dixo D. Francisco Vieyra, pintor portugués, que volvia de aquella capital a Lisboa, y ámbos le diéron cartas de recomendacion para los mejores profesores (...) y se embarcó en Cádiz el año de 33 en compañía de D. Francisco Preciado, clérigo de menores, que iba á perfeccionarse en la pintura y en busca de renta eclesiástica"*[6].

Ambas fuentes escritas apoyan una relación personal entre los artistas que sólo podemos verificar con escasos datos, pero que ayudan a esclarecer algunos aspectos biográficos y también artísticos de los protagonistas. Si bien de Preciado de La Vega se sabe mejor su recorrido, analizado en la tesis de Cándido de la Cruz[7], no sucede igual con Felipe de Castro, del que se desconoce prácticamente todo lo relativo a su período formativo en Roma y mucha de su producción artística. En lo que concierne a Vieira Lusitano, el panorama es un poco más alentador, ya que se han hecho esfuerzos por reconstruir su dispersa obra, pero todavía está a la espera de una monografía crítica que aborde asuntos tan trascendentales como sus dos estancias romanas y la red de contactos internacionales que se intuye que mantuvo durante su vida[8].

Los exordios de Felipe de Castro

Felipe de Castro tuvo un papel esencial en la conformación de los estatutos de la Academia de Bellas Artes de San Fernando y en la introducción del gusto romano en España. Sin embargo, no ha sido una figura que haya despertado mucho interés entre los historiadores y más allá del estudio seminal de Claude Bédat en los años setenta[9], muy poco se conoce sobre su trayectoria, especialmente en lo relativo a la primera mitad de su vida. Los orígenes de esta destacable figura del gusto académico español son muy humildes. Existen datos contradictorios sobre su fecha de nacimiento, que oscila entre 1704 y 1711, así como de su lugar de origen, que se

6. Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario de los más ilustres profesores de Bellas Artes de España*, Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800 (VI vols); aquí vol. I, págs. 295-96.
7. Cándido de la Cruz, *Francisco Preciado*, op. cit.
8. Arruda y Carvalho, *Vieira Lusitano*, op. cit., es hasta la fecha el catálogo más completo de sus dibujos. Sobre su período italiano véase Diez del Corral, P., A *Lisbona le spalle*, op. cit. y Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, "Ancora su Francisco Vieira, portoghese 'romanizzato'", en Miles L. Chapel, Mario di Gianpaolo y Serena Padovani (ed.), *Arte, collezionismo, conservazione*, Florencia, Giunti, 2004, págs. 352-354.
9. Bédat, *El escultor Felipe...*, op. cit.

identifica como la pequeña población de Noya en la costa atlántica gallega. A pesar de la carencia de datos documentales, consta que se formó en Santiago de Compostela con el escultor Diego de Sande (originario de Noya) y posteriormente con Miguel de Romay (c.1670- c.1740)[10].

En 1724, todavía en su juventud, Castro decide abandonar Santiago en compañía de Benito Silveira, otro discípulo de Miguel de Romay y prueban suerte en Lisboa, probablemente atraídos por la opulenta corte de Juan V[11]. Lisboa era entonces un importante centro artístico favorecido por los ambiciosos planes del monarca luso, que gracias a la plata y el oro llegados de Brasil, pudo materializar en obras como el monasterio-palacio de Mafra o la hoy perdida Iglesia Patriarcal, entre otros muchos ejemplos. Se cree que a su llegada el gallego entró a trabajar en el taller de un escultor local[12]. A pesar de que Castro y Silveira abandonaron la ciudad en 1726, allí debieron de establecer sus primeros contactos con un ambiente artístico verdaderamente internacional. Lisboa contaba entonces con una importante comunidad italiana, que se había visto incrementada por el marcado gusto del monarca por el arte y la música del *Bel Paese*[13].

A pesar del dinamismo de la corte portuguesa en esos años, Castro, formado en la escultura en madera policromada y en piedras locales, no debió de encontrar el éxito o los encargos que esperaba y se trasladó a Sevilla. En la ciudad hispalense entró a formar parte del taller de Pedro Duque Cornejo (1678-1757), discípulo y nieto de Pedro Roldán (1624-1699), y un autor muy marcado por el singular barroco de la escuela andaluza. En esos años trabaja en estrecha colaboración con el maestro, que entre sus múltiples encargos destaca por la dirección del programa decorativo de la iglesia jesuítica de San Luis de los Franceses, obra cumbre de Leandro de Figueroa (1654-1730), artífice de la gran arquitectura del barroco sevillano.

10. Ibídem, pág. 7.
11. Ceán Bermúdez , *Diccionario…*, op. cit., vol. I, pág. 380.
12. *"[Maestro] de poco nombre"* en palabras de Felipe García Samaniego, que realizó el elogio fúnebre de Castro y que nos transmite muchos datos sobre su formación (citado por Bedat, *El escultor Felipe*, op. cit., pág. 7).
13. Sobre Juan V y el arte véase el clásico Ayres de Carvalho, Armindo, *Dom João V e a arte do seu tempo*, 2 vols., Mafra, Mafra Agrícola, 1962; Sandra Vasco Rocca and Gabriele Borghini (eds.), *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*, Roma, Argos, 1995 y más recientemente Diez del Corral Corredoira, Pilar (ed.), *La fississima regia volontà. John V and his roman dream. Studies in Eighteenth Century art and music*, Oxford, The Voltaire Foundation, 2019.

En este ambiente de entalladores y escultores, Castro debió de sentirse cómodo, dado que su formación compostelana le había habituado al trabajo en madera. A pesar de que no se ha estudiado su presencia en Sevilla, se sabe que se le encargaron las esculturas de San Leandro y San Isidoro, santos locales, para la Capilla de Nuestra Señora de las Aguas en la Iglesia de San Salvador, obra restaurada por Leandro de Figueroa. Las esculturas forman parte de un retablo de 1724 del ensamblador José Maestre. Se realizó para albergar la imagen de la Virgen de las Aguas con el Niño en el regazo. Es un retablo de tipo camarín en el cuerpo central, sobre un banco y sotobanco, realizado en jaspe negro y rosa, y que se complementa con pinturas murales en los laterales. Las esculturas de Felipe de Castro son de bulto redondo y están flanqueando el cuerpo central. Los hermanos San Leandro y San Isidoro, obispos de Sevilla en época visigoda, constituyen, después de la Virgen, las imágenes de mayor entidad dentro del conjunto. Son dos esculturas en la tradición barroca pero que no se solazan en exceso en los juegos de paños ni en las expresiones, apuntando ya cierta serenidad y solemnidad que será muy característica de la obra de Castro.

A pesar de la carencia de datos sobre la estancia sevillana de Castro –aún queda por realizar un expurgo documental en condiciones–, es obvio que residiendo en esa ciudad durante siete años tuvo que trabajar en otros proyectos con Pedro Duque, aunque no haya sido individualizada su mano hasta la fecha. La llegada de los reyes a Sevilla fue el punto de inflexión en su carrera en la ciudad, puesto que ello le permitió el contacto con los artistas extranjeros al servicio de Felipe V.

Los primeros años de Preciado de la Vega

Francisco Preciado de la Vega nació en Sevilla el 7 de junio de 1712. Se formó en Filosofía, tomó las órdenes menores y se unió al taller de Domingo Martínez (1688-1749), un pintor de la generación posterior a Valdés Leal y Murillo. El primer trabajo conocido de Martínez, hasta la fecha, es la decoración pictórica en 1718 de la capilla sacramental de San Lorenzo en colaboración con Gregorio Espinal († c.1746), así como el estofado y dorado de la iglesia de la Magdalena del convento en el que estudiaba Preciado[14]. En su taller, Preciado se formó junto a Pedro de Tortolero († 1766); Juan Espinal (1714-1783), que posteriormente se casaría con la hija de Martínez y heredaría el taller; y Andrés Ruvira († 1760), pintor que viajaría a Lisboa con Vieira Lusitano en 1733 para realizar un período formativo al lado del portugués.

14. De la Cruz, *Francisco Preciado…*, op. cit. pág. 29.

Resulta muy difícil establecer el nivel de formación que Preciado recibió con Domingo Martínez, ya que no se conoce ninguna obra que se le pueda atribuir al joven antes de su partida para Roma. Cándido de la Cruz avanza la hipótesis de que Preciado probablemente se beneficiase más de la biblioteca de su maestro, rica en tratados italianos (Vignola, Alberti, Pozzo, etc.) y en numerosas estampas, que de la praxis artística[15]. Esto viene a deducirse también del hecho de que en su *Lettera a Giambattista Ponfredi* sólo destaque a Sebastiano Conca o a Vieira como sus grandes influencias y no a Martínez.

Se desconoce el momento en que Felipe de Castro y Preciado de la Vega se encontraron, pero resulta plausible que fuese a través de encargos comunes entre el taller de Pedro Duque Cornejo y el de Domingo Martínez.

Francisco de Matos Vieira

Cuando Vieira llega a Sevilla ya tenía a sus espaldas una carrera dilatada y había sido reconocido como académico de mérito en la Academia de San Lucas en Roma y había desarrollado una vertiente como grabador y dibujante, que le valdría el éxito entre los coleccionistas europeos. La figura de Vieira es una ejemplo poco común en el panorama portugués dada la formación romana de la que disfrutó y, sobre todo, por su carrera internacional. Desde muy joven se descubrieron sus cualidades para el dibujo y se formó junto a Giulio Cesare di Temine (1660-1734). Este pintor de origen genovés estaba activo en Lisboa desde 1710 y era el restaurador de la colección de pintura de Rodrigo de Sá e Meneses (1676-1733), marqués de Fontes[16]. Probablemente gracias a Temine entró en contacto con el marqués de Fontes, que en 1712 lo invitó a formar parte de su comitiva para una embajada extraordinaria en Roma. Entre 1712 y 1719 el jovencísimo Vieira residió en el palacio *en piazza* La Colonna en vía del Corso, la sede de la embajada de Fontes, en compañía de poeta Francisco Botello de Morales e Vasconcellos (1670-c.1752) y del arquitecto maltés Carlo Gimac (c.1655-1730), que trabajaba en la corte lusa desde 1708.

15. Ibídem, pág. 32
16. Arruda, *Francisco Vieira Lusitano*, op. cit., pág. 45. La única mención que se conserva de su formación de juventud se debe a António Ribeiro dos Santos en la biografía inédita que le dedicó. Biblioteca Nacional de Portugal (BNP), *Epistolas sobre as Bellas Artes em Portugal pelo Doutor António Ribeiro dos Santos*, ms. 11, nº 18, (1799). Sobre Temine: Ana Mafalda Barros y Nuno Saldanha, *Joanni V Magnifico. A pintura em Portugal ao tempo de D. João V*, Lisboa, Instituto Português del Patrimonio, 1994, págs. 301-311.

En Roma no sólo se ocupó de documentar gráficamente para el marqués y en última instancia para el rey toda celebración religiosa y social que le fue solicitada, así como decoración suntuaria, tejidos, mobiliario y otros elementos de interés en las iglesias y basílicas de Roma, sino que también pudo formase en dos de los talleres más importantes del momento: el del Francesco Trevisani (1656-1746) y el de Benedetto Luti (1666-1724). Gracias a esa inestimable oportunidad, propiciada por el marqués, así como por el enviado Andrea de Melo e Castro (1668-1753), marqués das Galveias, Vieira estuvo en grado de presentarse al Concurso Clementino en 1716 y ganar el Tercer Premio de la Primera Clase en la Academia de San Lucas. Semejante honor nunca había sido concedido a un portugués y fue el principio de una notable carrera artística.

Entre 1719 y 1721 regresó brevemente a Lisboa, período en el que la tormentosa historia de amor con Inés de Lima, que él mismo narra en su autobiografía[17], le empujó a casarse en secreto, por lo que los padres de la joven la encerraron en un convento de clausura para impedir su unión. Vieira, sin apoyos en Lisboa, optó entonces por regresar a Roma para conseguir una dispensa papal que le permitiese reunirse con su esposa. La segunda estadía romana se prolongó por varios años, desde 1721 hasta la ruptura diplomática de 1728, que obligó a todos los súbditos portugueses a abandonar la ciudad pontificia por orden de Juan V. Según su autobiografía, Vieira pergeña un plan para rescatar a su esposa de la clausura: aprovecha unas obras que se estaban llevando a cabo en el convento y se cuela entre los albañiles. Allí disfraza a Inés de hombre y consiguen escapar. En el algún momento de la huida o justo después, uno de los hermanos de la joven dispara a Vieira en una pierna y, dándolo por muerto, huye del país. La situación de la pareja es peligrosa y Vieira tuvo que refugiarse en el monasterio de los Paulistas en Santa Caterina hasta que se calmaron las aguas[18]. Allí pintó la serie de santos y anacoretas que decoraban el crucero del iglesia del convento. Su autobiografía no va más allá del reencuentro de los amantes, por lo que se sabe muy poco de su realidad anterior al viaje a Sevilla. Tradicionalmente se apunta a que la situación con sus cuñados fue lo que le empujó a dejar Lisboa, sin

17. Vieira de Matos, Francisco, *O Insigne y leal Esposo, Vieira Lusitano, Histórica Verdadeira, que elle escreve em Cantos Lyricos, E ofrece ao Illust. E Excellent. Senhor José da Cunha Grande Ataide e Mello, Conde e Senhor de Povolide, do Conselho de Sua Magestade Fidelissima, Gentil-homm da Sua Real Camara, Comendador da Ordem de Cristom Acaide mór da Vila de Sernancelhe*, &c., Lisboa, Oficina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1780.

18. Machado, Cyrillo Volkmar, *Colleccñao de memorias relativas as vidas dos pintores e escultores, architetos, e gravadores Portuguezes*, Lisboa, Imprenta de Victorino Rodrigues da Silva, 1823, pág. 101.

embargo, como ya señaló Da Costa[19], resulta más verosímil que la falta de estabilidad y reconocimiento a su talento fuesen determinantes para emprender el viaje por tercera vez, aunque esta vez lo haría al lado de su esposa.

La conexión sevillana

La estancia de los Borbones en Sevilla no fue muy dilatada, pero suficiente como para que se acometiesen una serie de obras de acondicionamiento y decoración que constituyeron focos de trabajo especializado en los que colaboraron mano a mano artistas locales y aquellos vinculados a la corte. Debido al carácter no oficial de su visita, hubo cierta precipitación en la elección de los aposentos reales, que se ubicaron en el Alcázar, y ésa fue la causa de la necesidad de adecuación de los mismos.

A Felipe de Castro lo encontramos por primera vez en contacto con los artistas de corte en la decoración del llamado gabinete de la reina. Allí se afrescaron los techos, se entelaron paredes y se doraron marcos y espejos. Según Martín García[20], trabajaron decoradores italianos como Giovanni Battista Galluzzi (1675- c.1735) y sus colaboradores, el pintor Giacomo Bonavia (1700-1760)[21] y el maestro carpintero Francesco Ballestrieri . Sin embargo, en la documentación existente sobre los pagos de estas obras[22], consta que participó Pedro de Peralta, pintor de cámara del rey[23], que se ocupó de realizar alguna pintura al temple en el gabinete,

19. Da Costa, Luiz Xavier, *Francisco Vieira Lusitano, poeta e abridor de águas-fortes*, Coimbra, Impresa da Universidade, 1929, pág. 22.
20. Martín García, Fernando, "Objetos decorativos para una corte fuera de la corte: la vida cortesana en Sevilla", en Nicolás Morales y Fernando Quiles García (eds.), *Sevilla y Corte. Las artes y el Lustro Real (1729-1733)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2010, págs.113-124: aquí pág.113. Sobre la presencia de estos italianos en la corte de Felipe V, especialmente de Bonavía véase: Tovar Martín, Virginia, "Santiago Bonavía, arquitecto principal de las obras reales de Aranjuez", *Anales de Historia del Arte*, 7, 1997, págs.. 123-155. Parece que se confunde el gabinete de la reina del Palacio de Aranjuez con el gabinete provisional que se encargó para la estancia en el alcázar a juicio del informe de 1732 redactado por Esteban Marchand sobre el estado de la obras de Aranjuez, en el que da cuenta del malestar de los decoradores italianos, que se encuentran en muy malas condiciones económicas. Véase: Tovar Martín, Virginia, "Esteban Marchand y Leandro Bachelieu, ingenieros franceses en las obras del Real Sitio de Aranjuez", *Anales de Historia del Arte*, 8, 1998, págs. 291-308: aquí pág. 298.
21. Muñoz Garcinuño, Gema, *La casa de Oficios de Aranjuez, Cuadernos de Arte e Iconografía*, 12, nº 23, 2003, págs. 77-256: pág. 124: Nombrado director del Gabinete de la Reina y Pintor del Rey en 1734
22. Archivo General Palacio, Madrid: "Cuenta de los oficiales de manos de la jornada de Andalucía", en *Continuación del expediente del viaje a Andalucía del rey D. Felipe V con su Augusta familia en 1729 a 1733*, Secc. Histórica, caja 213, s/f. Citado de Morillas Alcázar, José María, "Pedro de Peralta y las sargas del carnaval de 1732 en los alcázares de Sevilla", *Laboratorio de Arte*, 6, 1996, págs. 317-325: aquí pág. 321.
23. Existe divergencia de opiniones sobre el momento en el que Peralta alcanzaría el

así como el fresco de la llamada fachada de la Varanda[24]. Se menciona también un libramiento a Don Manuel de Plazos de 50 reales de vellón, para pagar a maestros y oficiales. Es ahí donde aparece Felipe Diego de Castro, mencionado como pintor, al lado de Jean Ranc (1674-1735), y junto a otros artesanos[25].

Este proyecto supuso la gran oportunidad de Castro, puesto que entraba a formar parte del círculo de artistas de la corte provisional y, por tanto, le permitía aumentar sus posibilidades de recibir futuros encargos. Si hasta ahora había trabajado en el taller de Pedro Cornejo, Jean Ranc le confiaría, después de conocer sus esculturas para Santa María la Blanca, la parte escultórica del gabinete. Ranc se ocupó de la parte pictórica; así lo testimonia Castro en una memoria dirigida al rey años después: *"Servía a S.M. en todos los ornatos de escultura que se hicieron en el Rexio Gavineto de la Reina mi Sra. Y allí tuve la fortuna que S.M. me viese modelar la cual verdad puede constar a V.E. de los recivos que he dado de las cantidades de dinero que en varias veces reciví de mano del Mayordomo de S.M. para pagar a los que trabajaban en mi casa donde se hizo todo lo más, por cuanto Don Juan Ranch pintor de S.M. no era inteligente en la escultura y así se valió de mí"*[26].

Ranc era, además, conocedor del ambiente lisboeta del que venía Castro, ya que después de llegar a Madrid, recomendado por Jacinte Rigaud (1659-1743), Felipe V lo envió a Lisboa entre 1729 y 1730. Su misión era ejercer de retratista por los dobles matrimonios entre las dos coronas ibéricas o *Troca das princessas*, y permaneció un tiempo en la capital portuguesa trabajando para la Casa Real lusa. Ranc era muy cercano a Isabel de Farnesio y eso sirvió a los intereses de Castro, que ya entonces estaría sopesando sus posibilidades como artista al servicio de la corona. Es plausible que Ranc fuese el puente entre Castro y Preciado

grado de pintor de cámara. Sánchez Cantón e Yves Bottineau defienden que fue en 1731, aunque el primero cree que ya detentaba de facto esta posición en 1728, mientras que Pérez Sánchez lo data en 1728. En todo caso no existe fuente documental que confirme la fecha más temprana. Sánchez Cantón, Francisco Javier, "Los pintores de los Borbones II", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 23, Madrid, 1 de diciembre de 1915,págs.. 282-287: aquí pág. 282; Pérez Sánchez, A., "Algunos pintores "rezagados" en el Madrid de Felipe V", *AEA*, vol. 58, 1985, págs.. 209-229: aquí pág. 216; Bottineau, Y., *El Arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Madrid, 1986, pág. 429.

24. Martín García, "Objetos decorativos", op. cit., pág.113
25. Aparecen también: el aparejador real Pedro Esteban, el maestro dorador Juan Francisco de Heyra, el entallador Domingo Arias y el vidriero José de Uceda.
26. Citado de Jesús Urrea, *Relaciones artísticas hispano-romanas en el siglo XVIII*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2006, pág. 238.

de la Vega, ya que el francés mantenía una estrecha relación con Domingo Martínez, al que trató de llevarse a Madrid sin éxito[27].

La influencia de Vieira en la decisión de Castro es algo que no se conoce a través de testimonios del escultor, sino que se infiere de la carta (20 de octubre de 1765) de Preciado de la Vega a Giambattista Ponfredi. Gracias a ella podemos confirmar que Vieira era una figura reconocida en Sevilla en el momento y que animó a Preciado y a Castro a viajar a la capital pontificia[28]. Sin embargo, parece que también fueron importantes otros artistas en la toma de la decisión. El mismo Ceán, cuyas fuentes para su diccionario estaban muy cercanas en el tiempo, en la voz de Castro señaló a Jean Ranc y a René Fremin (1672-1744): *"trabó amistad con Domingo Martínez, pintor acreditado de aquella ciudad, quien le introduxo con Mr. Rang, su amigo y pintor del rey; y este le presentó al primer escultor de S.M. D. Renato Fremin, el cual viendo su aplicación y dos estatuas de San Leadro y San Isidoro, que había executado allí, baxo al dirección de Don Pedro Cornejo, le aconsejo que fuese á Roma y sería con tiempo un buen escultor: lo mismo le dixo D. Francisco Vieyra"*[29] . Ambos artistas formados en París y, en concreto, Fremin, que fue pensionado en la Academia de Francia en Roma, probablemente tuvieron un importante papel en esos años sevillanos[30] . Sin duda, Fremin tuvo que ser una figura de interés para el gallego, ya que no sólo compartían profesión, sino que también pudo compartir las experiencias vividas en la academia francesa, en la que después el joven pasaría los siguientes años de su vida.

Además de los lógicos consejos recibidos de los maestros galos y del portugués, es muy probable que, como asegura Ceán[31], tanto Fremin como Vieira les diesen cartas de recomendación. Ceán menciona sólo a Castro, pero lo cierto es que el Preciado empezó a trabajar con Sebastiano Conca (1680-1764) al llegar y tradicionalmente se atribuye a Vieira este contacto[32]. La falta de datos conclusivos sobre el segundo viaje de Vieira a Roma, del que sólo se tienen hipótesis, dificulta com-

27. Bottineau, *El Arte cortesano...*, op. cit., pág. 472, recoge una noticia de Ceán Bermúdez, *Diccionario...*, op. cit., vol. III, págs. 73-74.
28. De la Cruz Alcañíz subraya la importancia del encuentro en Francisco Preciado, op. cit., pág. 36.
29. Ceán Bermúdez , *Diccionario*, op. cit., vol. I, pág. 295.
30. De la misma opición son Yves Bottineau (*El arte cortesano*, op. cit., pág. 473) y Maria Giulia Barberini, "Tantum Sculptor et Arte favet. Apunti per gli scultori dei concorsi dell'Accademia di San Luca", en Cipriani, A., *Aequa Potestas. Le arti in gara a Roma nel Settecento*, Roma, De Luca, 2000, págs. 85-86 y fichas III.1-35, págs. 87-111: aquí pág. 97.
31. Ceán Bermúdez, *Diccionario*, op. cit., vol. I, págs. 295-96.
32. De la Cruz Alcañíz, *Francisco Preciado*, op. cit., págs. 55 y ss.

probar la verosimilitud de esas afirmaciones. Las redes de Vieira en Roma debieron de ser bastante sólidas como para permitirle sobrevivir entre 1721 y 1728 sin ningún tipo de apoyo desde Portugal pues, excepto su trabajo al lado de Francesco Trevisani, que confirma en su autobiografía publicada en 1780, sus contactos profesionales sólo se pueden reconstruir basándose en los encargos que se le atribuyen. Su relación con Sebastiano Conca se puede confirmar porque grabó un Santiago Apóstol de un lienzo (en paradero desconocido), del que se conservan varias copias firmadas (Fig. 1)[33].



Fig. 1 *Santiago Apóstol*, Viera Lusitano sobre una pintura de Sebastiano Conca, aguafuerte, circa 1725, ©Istituto Nazionale della Grafica (Roma), Calcografia, FN92025.

Los primeros años de Preciado y Castro en Roma son todavía hoy un asunto poco conocido. Las cartas de Vieira debieron de servir de apoyo, sea a Preciado con Conca[34], sea a Castro, cuya entrada en el taller de Giuseppe Rusconi (1688-1758) probablemente fuese a través de Fremin, pero quizás también estuviese aconsejado por el portugués. En el cénit de su carrera Preciado recuerda a Vieira, pero no se conserva ninguna fuente similar para el caso de Castro que, sin embargo, debió de nutrir una relación más estrecha con el portugués a tenor de un contundente testimonio gráfico en forma de caricatura.

Se trata de un aguafuerte satírico (Fig. 2), conservado en la Biblioteca Nacional de Río de Janeiro (inv. 560.461), que no presenta ni fecha ni firma, pero que se puede atribuir con certeza a Vieira gracias, entre otras cosas, a la caligrafía. El grabado, titulado *Par pari referetur*, es una sátira descarnada de Felipe de Castro, que aparece retratado como una herma ante una alegoría de la pintura y una figura masculina que suelta flatulencias. La escena está llena de citas latinas y elementos propios del gusto por los jeroglíficos y otro tipo de juegos de palabras de los que Vieira era buen conocedor. La obra tiene el 1746 como fecha *post*

33. Istituto Nazionale della Grafica (Roma), Calcografia, FN92025. Ernesto Soares (*Historia da gravura artística em Portugal*, vol. 2, Lisboa, Livraria Samcarlos, 1971, pág. 648) recoge al noticia de que se conserva una pintura en la sacristía de la Iglesia de Santa María Magdalena (Lisboa) de mano de Pedro Alexandrino que reproduce el modelo de Conca.
34. Es conocida la tendencia pro-española que tenía Conca a la hora de escoger a sus discípulos Michel, Olivier, “Vita, allievi e famiglia di Sebastiano Conca”, en Nicola Spinosa (eds), *Sebastiano Conca (1680-1764)*, Gaeta, La Poligrafica, págs. 35-46: aquí pág. 41.



Fig. 2 *Par pari referetur,* Vieira Lusitano, aguafuerte, © Biblioteca Nacional de Rio de Janeiro, inv. 560.461.

quem, ya que aparece una clara mención a Castro como miembro de la Academia de San Lucas, y las continuas menciones a sus defectos, centradas en aspectos de su profesión, hacen pensar que probablemente se trate de una obra realizada cuando su carrera estaba ya asentada y quizás disfrutase de un papel importante en la apertura de la Academia de San Fernando de Madrid. De hecho, la obra está dirigida a los "Amici e Professori delle Arti liberali" para alertarlos de la inconsistencia de Castro y de su poco respeto por la profesión. Conviene mencionar que el título *Par pari referetur*, esto es, "igual con igual se paga" podría aludir a una caricatura previa realizada por Castro, o tal vez a una crítica similar de la que no se tiene constancia hasta la fecha[35].

Se desconoce el contexto en el que se produjo ese ataque *ad hominem* y tampoco se conserva ninguna respuesta por parte de Castro, pero el encono de la sátira hace vislumbrar la existencia de un contacto personal entre ambos, probablemente basado en el intercambio epistolar. No resulta una hipótesis descabellada dado que, a través de la cartas de Vieira que publica Bottari[36], se puede confirmar cómo el pintor mantuvo contacto durante toda su vida con sus compañeros de Roma. En sus cartas al genovés Agostino Ratti (1699-1775) se deduce la práctica habitual del intercambio de dibujos, aspecto que Ceán Bermúdez[37] también resalta en su entrada sobre Vieira, en donde menciona la importante correspondencia artística con el joven grabador español Pedro González de Sepúlveda (1744-1815). Resulta, por tanto, plausible que el portugués y Castro mantuviesen una relación similar. De

35. Agradezco al Prof. José María Anguita Jaén su ayuda para analizar las referencias latinas de esta obra.
36. Bottari, *Raccolta di lettere*, op. cit., vol. VI, págs. 163, 171, 175.
37. Ceán Bermúdez, *Diccionario*, op. cit., vol. V, pág. 227.



Fig. 3 *Pulcinella en carro*, Agostino Ratti, aguafuerte, Mercado de arte, © Cambi Aste, subasta 175, lote 132.

hecho, es tentador reconocer al español en la carta que Vieira escribe a Ratti el 17 de enero de 1765: *"e della bellissima Bambocciata di Pulcinelli, che migliore non sarebbe, se fatta l'avesse il famoso Teniers. Questa la desiderò un caro amico mio Spagnuolo, che adesso si trova in Madrid, il quale è scultore, e ne fa molta stima"*[38]. En esta carta hablan de diferentes obras y, en concreto, de una *Bambocciata*, que despertó el interés de Castro, que se puede reconocer en una escena de *pulcinella* en un carro que se conserva en diferentes copias (Fig. 3)[39]. Vieira agradece a Ratti que le enviase una academia realizada por Carlo Giuseppe, su hijo, así como esa *bambocciata*, y menciona otros dibujos que conserva.

Tomando como punto de partida la costumbre del intercambio de dibujos, se podría aventurar el origen de un dibujo conservado en la Academia de San Fernando (inv. D2691, Fig. 4). Se trata de una sanguina que forma parte de la colección de dibujos tradicionalmente atribuidos a Castro o en posesión del mismo. El origen de dichos dibujos como corpus es difícil de establecer. Castro, a su muerte, dejó un legado de libros y posiblemente también de dibujos a la universidad de Santiago de Compostela, que fue el origen de un pleito con la Academia de San Fernando, ya que, a su regreso de Roma, había acordado la misma donación a la institución que todavía estaba en ciernes[40]. Una parte de su

38. Bottari, *Raccolta di lettere*, op. cit., vol. VI, pág. 175.
39. Mercado de arte, *Cambi Aste*, subasta 175, lote 132.
40. Sobre este tema véase Claude Bédat, "La bibliothèque du sculpteur Felipe de Castro", *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 5, 1969, págs. 363-410.



Fig. 4 Escena religiosa, Felipe de Castro, sanguina, © Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, inv. D2691.

corpus de dibujos se entiende que pudo constituir una suerte de cuaderno de su período romano, lo que él mismo llamaba *"cuaderno de memorias"* que aconsejaba a sus estudiantes realizar durante su estancia de estudios en Roma[41]. Otros dibujos, claramente atribuibles a otras manos, podrían componer su colección privada, que posiblemente tendría también un uso didáctico en su período de profesor de escultura en Madrid. La finalidad educativa es un aspecto esencial a tener presente al estudiar a Castro. Conviene recordar que él fue el artífice detrás de la *Instrucción para el director y los pensionados pintores y escultores españoles en Roma*[42], escrita por Ignacio de Hermosilla (1718-1789), que servía de guía para los pensionados de la Academia y que, de alguna manera, puede servir de pauta para entender en qué debió de ocupar Castro sus años romanos.

Entre su corpus de dibujos se encuentra la mencionada sanguina que representa una escena religiosa dentro de una marco ovalado. En la entrada de un edificio, flanqueada por un ángel, un peregrino se arrodilla ante un religioso, con nimbo, que le da la bienvenida rodeado de personas. La obra presenta una anotación en la parte inferior: *"Franciscus Vieira Luzitanus inventit. Philippus de Castro deliniavit"*. Hasta la fecha es la única prueba conocida que sirve para apoyar la hipótesis de

41. Reuter, Ana, "Der Vielfalt spanischer 'Taccuini': Italien aus der Sicht Felipe de Castros, Jose del Castillos und Francisco de Goyas" en Nicola Hile y Mónica Müller (eds), *Zeiten-Sprünge. Aspekte von Raum und Zeit in der Kunst von Mittealter bis zur Gegenwart*, Ratisbona, Schnell & Steiner, 2007, págs. 137-154.
42. López de Meneses, Amada, "Las pensiones que en 1758 concedió la Academia de San Fernando", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1733 y 1734, págs. 253-300 y págs. 26-69; aquí págs. 283-296 y págs. 32-33.

que entre ambos existía un intercambio de obras o epistolar, o la prueba de la relación de Castro con la obra del portugués. Este dibujo fue copiado, quizás de una contraprueba, y pertenece a una serie de dibujos de Vieira hoy en el Museo Nacional de Arte Antiga (Lisboa)[43]. Se conservan al menos cinco sanguinas de proporciones similares y formato ovalado que ilustran escenas religiosas referidas a las vidas de santos (inv. 683, 684, 688, 689 y 690). Una de ellas (inv. 689) reproduce la misma composición que Castro copió para hacer su dibujo. La versión lisboeta es más esquematizada que la sanguina de Castro, lo que hace pensar en una etapa anterior de producción de la obra, o simplemente en un esbozo como recordatorio de una idea. Además existe otra versión más pastosa y con toques de tinta y acuarela que se conserva en la Pinacoteca Zelantea (inv. 23), que sería un paso siguiente[44]. En el reverso del dibujo de Lisboa se conserva una inscripción a lápiz *"cópia de ideia minha"*, que a su vez aparece también en otros dos dibujos de la serie (inv. 688 y 690). Probablemente estas sanguinas fuesen realizadas en una versión más simple para ser grabadas o fuesen incluso copias de los alumnos de Vieira, pero se desconoce si llegaron a grabarse y si hubo también un encargo de pinturas relacionado[45]. No se conoce ninguna obra atribuida a Vieira con esa temática y formato, lo que también



Fig. 4 *Encuentro de Santo Domingo y San Francisco en Roma*, Vieira Lusitano, sanguina, © Museo Metropolitano de Nueva York, inv. 69.171.1.

43. Me gustaría agradecer a la Dra. Alexandra Markl y a la Dra. Luisa Arruda su disponibilidad para discutir aspectos relacionados con los dibujos de Vieira y sobre esta serie en concreto. Véase Arruda, *Francisco Vieira Lusitano*, op. cit., vol. II, págs. 96-98.
44. Prosperi Valenti Rodinò, Simonetta (ed.), *Gli antichi disegni della Pinacoteca Zelantea (secoli XIVI-XVII)*, Acireale, Accademi delle Zelanti e dei Dafnici, 2006, págs. 168-169.
45. Vieira realizó una serie de pinturas para el convento e iglesia de San Francisco de Paula entre 1763 y 1764, pero las temáticas no coinciden.

dificulta establecer si Castro tuvo una implicación mayor en el proyecto o si tan solo se trató de un ejercicio sobre la obra del portugués.

En cuanto a la datación de los dibujos originales de Vieira, es posible relacionarlos con sus obras más tardías en el segundo viaje a Italia, como los dibujos que realizó de la serie de grabados para el libro de Liborio Caglieri, *Compendio delle vite dei Santi orefici ed argentieri* (Bernabò: Roma, 1727)[46]. También se conserva en el Museo Metropolitano de Nueva York una sanguina comparable (fig. 5; inv. 69.171.1) en la que se representa el encuentro de Santo Domingo y San Francisco en Roma, del que también existe otra versión en la Pinacoteca Zelantea (Acireale, inv. 16)[47]. En el dibujo de Nueva York se ve un trazo suelto, ligero y abocetado, más veloz que la sanguina de Lisboa (fig. 4), que podría datarse en los años treinta.

Si se asume como fechas los años treinta o poco después para el ciclo de sanguinas de Lisboa, la datación sería consistente además con el período de buenas relaciones entre Castro y Vieira. Se puede inferir que el intercambio de dibujos se iniciaría en su encuentro en Sevilla, en el período formativo de Castro, y se supone que duraría hasta el enfrentamiento que dio origen a la publicación de la caricatura. Cabe recordar un episodio del que se tienen versiones diferentes que aconteció cuando Castro se embarcaba rumbo a Roma. Ceán dice que *"se fué muy animado á Sanlucar de Barrameda, donde grabó al agua fuerte una estampa, que representa una peregrina alusiva á su viage"*[48]. Sin embargo, la historiografía portuguesa recoge el episodio de otra forma: supuestamente el dibujo original sería un retrato de Inés de Lima como peregrina que el español convertiría en grabado y la firmaría como propia[49]. Sea como fuere, lo cierto es que ya entonces Castro estaba trabajando dibujo y grabado de forma habitual y que, de ser un original de Vieira, sólo vendría a demostrar su familiaridad con la obra del portugués ya desde el inicio de su relación.

La sanguina de la Academia de San Fernando, con la que se empezaba el discurso sobre la influencia de Vieira, resulta pues consistente con un ejercicio de Castro. La existencia de esta única obra que conecta a ambos, al menos en la praxis artística, permite aventurar hipótesis sobre los años formativos de Castro, pero también sobre sus referentes artísticos. Resulta cuando menos curioso comprobar que entre los dibu-

46. Prosperi Rodinò, "Ancora su Vieira", op. cit., pág. 353.
47. Prosperi, *Gli antichi disegni*, op. cit., pág. 176.
48. Ceán Bermúdez, *Diccionario*, op. cit., vol. I, págs. 295-296.
49. Da Costa, *Francisco Vieira Lusitano*, op. cit., págs. 49-50; no obstante, no hay mención al origen de esta versión de los hechos.

jos del corpus de Madrid aparecen al menos dos obras más autógrafas de Vieira. Ya se señaló la dificultad en establecer el origen seguro de las obras, lo que obliga a cierta prudencia, pero bien podrían haber pertenecido a la colección personal de Castro, ya sea por regalo del autor o bien adquiridas en el mercado, ya que los dibujos de Vieira gozaban de una gran demanda entre los coleccionistas. En algún momento posterior al 1746, con el nombramiento de Castro como académico de San Lucas, se produjo esa ruptura que tan crudamente retrata la caricatura de Río de Janeiro, pero hasta entonces el portugués debió de ser un referente y colega con cierto peso en el escultor. Si partimos de que la sátira se realizase antes de 1765, cuando Vieira habla del "caro amico spagnolo", podría ser una prueba de que las cosas se arreglaron entre ambos. De no ser así, la datación de la caricatura tendría que retrasarse hasta finales de los años sesenta, ya en los últimos años de vida de Castro, que moriría en 1775.

Conclusión

En la vida profesional de Preciado de la Vega, la figura de Viera debió de ser suficientemente importante como reservarle ese recuerdo en su *Lettera a Giambattista Ponfredi*, y como se ha podido ver, a pesar de la falta de documentación escrita que lo corrobore, Castro tuvo un contacto muy directo con la producción del portugués y hasta es plausible que un contacto personal continuado. Al fin y a la postre, Sevilla fue la ciudad que unió a los tres y el hecho de que se hubiese convertido, aunque temporalmente, en el centro de la corte española fue un acicate para los intercambios artísticos. El encuentro con Vieira, pero también con Fremin y Ranc, tuvo, sin duda, repercusiones importantes en las vidas de Castro y Preciado y, si bien es difícil establecer una influencia directa a nivel artístico, el impacto en sus primeros años formativos en Roma, en su adaptación a la ciudad, en su integración en las redes y talleres, así como otros contactos, es un aspecto esencial y que todavía está a la espera de ser investigado más profundamente con las fuentes italianas, pero ello quedará para otra ocasión.

Borbones & Braganza: ambiente cultural y gusto artístico en el interregno festivo hispalense (1729-1733)

José María Morillas Alcázar
Universidad de Huelva (España)

Resumen
La ciudad de Sevilla se convirtió, entre 1729 y 1733, en un escenario festivo en el que, para dotar de esplendor a la Estancia Real, se integraron distintos artistas vinculados con la corte. Estos años sirvieron para la definición de un nuevo gusto artístico dieciochesco que se fusionó con el del siglo anterior en la ciudad e improntó al reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio. En este contexto las relaciones artísticas entre las cortes española y portuguesa se incrementan, produciéndose una internacionalización del gusto a través de pintores como Jean Ranc o Domenico y Giuseppe Duprà. Todos ellos viajan por Europa y transmiten su nueva visión del arte cortesano, estableciéndose una red de intercambios e influencias artísticas que conlleva un "modo común" de entender el arte difundido en las distintas cortes.
Palabras clave: Borbones, Braganza, Sevilla, arte cortesano, gusto artístico

Abstract
The city of Seville became, between 1729 and 1733, a festive scene, in which to give splendor to the Royal Transfer, different artists linked with the court were integrated. These four years served to define a new eighteenth-century artistic taste that merged with the one of the previous century in the city, but that implied the reign of Felipe V of Bourbon and Elisabetta Farnese. In this context, artistic relations between the spanish and portuguese courts are increased, producing an internationalization of taste through painters such as Jean Ranc or Domenico and Giuseppe Duprà who travel around Europe and transmit their new vision of court art, establishing a network of exchanges and artistic influences that entails a "common way" of understanding the art disseminated in the different European courts.
Keywords: *Bourbons, Braganza, Seville, courtly art, artistic taste*

Introducción: los enlaces hispano-lusos

El ascenso al trono de Felipe V en 1700 y la finalización de la Guerra de Sucesión en 1715, suponen una nueva etapa en las relaciones entre las monarquías española y portuguesa. En unos contextos ideológicos y culturales diferentes a los actuales, los gobiernos de Joao V (1706-1750) y de Felipe V (1700-1746) se convierten en los más extensos del siglo XVIII. Era importante reforzar la vinculación entre las dos monarquías que territorialmente se incluían en la península ibérica y cuyo pasado en común, desde el matrimonio de Carlos I e Isabel de Portugal, era necesario recuperar y reforzar. En este contexto, el doble enlace de los infantes lusos, José y María Bárbara, con los españoles, María Ana Victoria y Fernando, suponía un afianzamiento con proyección de futuro y la creación de nuevos vínculos familiares.

El enlace de los príncipes de Asturias y del Brasil se produjo por poderes y supuso el traslado de ambas princesas a sus respectivas cortes[1], tras la ceremonia de entrega que celebrada el 19 de enero de 1729[2], se realizó en un pabellón efímero ubicado sobre un puente construido en el río Caya, afluente del Guadiana que nace en la Sierra de São Mamede en Portugal, marcando el límite fronterizo de ambos países entre las provincias de Elvas y Badajoz.

1. El primer matrimonio por poderes fue el de María Ana Victoria de Borbón con José Manuel de Braganza, se realizó en Madrid, el 27 de diciembre de 1727. El segundo, por poderes, tuvo lugar en Lisboa el 11 de enero de 1728, María Bárbara de Braganza se casó con Fernando de Borbón. Esta tradición, usual en la época, fue igualmente seguida por Felipe V en sus dos enlaces: el primero con María Luisa Gabriela de Saboya, el 11 de septiembre de 1701 en la catedral de Turín y el segundo con Isabel de Farnesio, celebrado en la catedral de Parma el 25 de agosto de 1714.
2. Para mayor información cfr: Filipe Pimentel, António: "El intercambio de las princesas: arte y política en las fiestas de la boda entre Fernando de Borbón y Bárbara de Braganza" en *Quintana*, nº 9 (2010), págs. 49-73.

Para la construcción del pabellón efímero o "del intercambio" fue necesario realizar una reconducción del río Caya, efectuada por Feliciano de Bracamonte Rodríguez de las Varillas, Mariscal de Campo, y Joaquín del Prado, ingeniero de la provincia, cuyos resultados se observan en el plano de Badajoz de Pedro Ruiz de Olano, datado en 1772 y conservado en el Archivo Geográfico del Ejército[3].

La planimetría y diseños del pabellón efímero, construido a tal efecto por los ingenieros militares españoles Felipe Crame y Juan Frenchqueson, se conservan en el Archivo Histórico Nacional y fueron publicados por Antonio Bonet Correa en 1990[4]. En el mismo se reflejan tres diseños: planta, perfil y elevación, en este último aparece la fachada, idéntica para España y Portugal. Está compuesta por un ingreso central de medio punto, flanqueado por pilastras pareadas sobre un mismo pedestal que marcan el ritmo compositivo con las ubicadas entre los dos balcones laterales con óculos superiores; el conjunto se remató con un entablamento, balaustrada con remates piramidales con bolas en los extremos y, en posición central, el escudo real de los Borbones, en una fachada y de los Braganza, en la opuesta. Es importante constatar que el pabellón es un proyecto conjunto de ambos monarcas, según relata Suárez de Figueroa: *"Por mitad se había construido la casa, pero con tal simetría, que nada en ella se distinguía, ni en la arquitectura, ni en la pintura; pues sin duda de un reino a otro se habían comunicado los dibujos"*[5]. Respecto al pavimento se cubrió con *"riquísimas alfombras"* y las paredes con *"costosísimas pinturas y tapicerías"*[6].

Tras la entrega de las princesas en Caya parten ambas comitivas, la de los Braganza hacia Elvas, para continuar viaje a Lisboa; la de los Borbones a Badajoz y tras la ceremonia del enlace religioso en la Catedral, continuar el viaje a Sevilla. Por parte hispana, dos son los tratadistas que se ocupan de la descripción de este viaje, el clérigo Diego Suárez de Figueroa[7], en el trayecto Caya-Badajoz y el hispalense

3. Archivo Cartográfico del Centro Geográfico del Ejército, Madrid (AGEM): sig. 1.4.10: Extremadura, leg. 156.
4. Archivo Histórico Nacional, Madrid (AHNM): leg. 2637. Bonet Correa, Antonio: *Fiesta, poder y arquitectura*. Akal, Madrid 1990, págs. 33-34.
5. Suárez de Figueroa, Diego: *Historia de la ciudad de Badajoz*. Viuda de Vicente Rodríguez, Badajoz 1916. Edición Facsímil, Renacimiento, Sevilla 2006, págs. 192-193.
6. Ibídem, pág. 193.
7. La edición príncipe de la obra de Diego Suárez de Figueroa se publica en 1916. Los dos últimos capítulos (XLI y XLII) son los relativos al viaje de Felipe V desde Caya, los festejos realizados en Badajoz y la pequeña descripción de la ceremonia de entrega de la infanta española y la princesa portuguesa a los países de sus respectivos esposos. Este último capítulo está fechado en Sevilla el 22 de agosto de 1732. Tal y

Lorenzo Baptista de Zúñiga[8], en el correspondiente a Badajoz-Sevilla, junto a la descripción de la permanencia en esta última ciudad y los desplazamientos efectuados en Andalucía. En la historiografía lusa destacan la obra de Antonio Caetano de Sousa y la de Gabriel Pereira[9], este último analizando los festejos realizados en la ciudad de Évora, etapa intermedia en el viaje de regreso de Joao V y su corte a Lisboa.

Entrada y permanencia de la Corte en Sevilla

El 3 de febrero de 1729 la comitiva real ingresa en Sevilla procedente de Badajoz por el arrabal de Triana. En el ceremonial de entrada, las principales instituciones y gremios de la ciudad organizan una serie de arcos y portadas efímeras, junto al exorno de edificios, en las que adoptan una especial importancia, no solo sus composiciones arquitectónicas dieciochescas sino particularmente las composiciones poéticas que las adornaban. En ellas se incluían veladas críticas a la situación comercial de la ciudad, tras el traslado de la Casa de Contratación a Cádiz en 1717, y a la disminución de la actividad comercial, por el mayor cabotaje de los barcos y la consecuente pérdida del comercio americano[10]. Junto a este despliegue festivo se realizan obras de mejoras en la urbe, destacando la reforma de la conocida como Puerta de Triana que marcaba el acceso intramuros de la ciudad, tras superar el arrabal de Triana y el puente de barcas sobre el Guadalquivir.

---

como señala en la presentación del facsímil citado, Alberto González Rodríguez analiza las distintas ediciones de la obra y la confianza de Felipe V en su autor, capellán de honor, académico de la RAE y uno de los autores del *Diccionario de Autoridades*. Para completar la información, vid: González Rodríguez, Alberto: "Introducción" en *Historia de la ciudad de Badajoz*, op. cit., págs. 9-21.

8. Según Joaquín Azañas, el autor de estos *Annales* fue el jesuita P. Antonio de Solís que cambió su nombre con el de su amigo Lorenzo Bautista de Zúñiga. Su intención fue narrar la estancia de la Corte de Felipe V en Sevilla (1729-1733), viéndose obligado a incluir dos apéndices: 1672-1728 y 1734-1746, este último para enlazar con la época en la que escribió. Vid: Azañas y de la Rúa, Joaquín: *Historia de Sevilla, curso breve en diez lecciones explicadas en la Academia de Estudios sevillanos*. Sevilla 1932. Edic. facsímil Colegio de Aparejadores, Sevilla 1973, págs. 26-27.
9. Pereira, Gabriel: "Os festejos de Évora em 1729: Casamentos da Infanta D. Maria Bárbara com o príncipe das Astúrias e da Infanta de Castela, D. Maria Ana de Bourbon, com o príncipe do Brasil, D. José". en *Estudos Eborenses. História, Arte e Arqueología*, n. XXII, Évora 1883.
10. En mi tesis doctoral, *Empresas artísticas durante la Estancia de Felipe V en Sevilla (1729-1733)*, defendida en la Universidad de Sevilla el 17 de febrero de 1992, ya incluí el análisis pormenorizado de todo el ceremonial, publicado posteriormente en *Felipe V e Isabel de Farnesio en Andalucía*. Padilla Libros & Alfonso Monaco Libraio, Sevilla 1996. Una nueva revisión y aportación de datos publiqué en *Sevilla y Corte*. Casa de Velázquez, Madrid 2010.

1.-María Bárbara de Braganza. Domenico Duprà, 1725c. Museo del Prado.



2.-José de Braganza, Príncipe del Brasil, 1725c. Museo del Prado.

La evaluación y balance del recorrido y ceremonial de la Entrada de la comitiva real, así como las causas de la permanencia en Sevilla desde 1729 hasta 1733, las analicé en el capítulo correspondiente a la compilación de estudios, efectuada por Nicolás Morales y Fernando Quiles, en *Sevilla y Corte: las artes y el Lustro real*[11].

11. Morillas Alcázar, José María: "Felipe V en Sevilla: fiesta, cere-

El fondo consultado en los archivos: Archivio di Stato di Napoli[12] y Archivio di Stato di Parma, relativo a la documentación enviada por el marqués Annibale Scotti di Castelbosco a la corte ducal de Parma y Piazcenza, permite una visión complementaria y contrastada de la información publicada por Lorenzo de Zúñiga en sus *Annales*[13]. Otro fondo importante consultado fue el del Archivo General de Palacio Real de Madrid[14] o los conservados en el Archivo Municipal de Sevilla[15], relativos a la participación del Ayuntamiento durante el periodo. Es el marqués Annibale Scotti di Castelbosco quien alude, en sentido estricto, los cinco aparatos efímeros erigidos en la ciudad para el ceremonial del ingreso, según la crónica enviada a la corte de Parma y Piacenza que posteriormente el futuro Carlos III trasladará a Nápoles, creando en 1734 el llamado Fondo Farnesiano del Archivio di Stato di Napoli.

Las principales alusiones al enlace entre Borbones-Braganzas y concretamente al enlace de los Príncipes de Asturias las encontramos en la decoración efímera de la Puerta de Triana, según el programa iconográfico diseñado por José Osorio de los Ríos, Juan Eusebio García Príncipe y Jerónimo Sancho[16].

Al ser el ingreso a la ciudad, tras atravesar el puente de barcas sobre el Guadalquivir, fue reformada para la llegada del rey y pasó de ser un acceso de tres vanos, de ahí su nombre de Trina, a otro con un amplio arco de medio punto para facilitar el acceso de la comitiva real. Primó en su diseño la simplicidad constructiva: dos cuerpos coronados por un remate triangular; en el primero: un gran medio punto de acceso, flanqueado por dos columnas dóricas pareadas sobre pedestal y rematadas por un fragmento de entablamento; en el segundo, un balcón

---

monia e iconografía" en *Sevilla y Corte: las artes y el Lustro real*. Casa de Velázquez, Madrid 2010, págs. 221-230.

12. Archivio di Stato di Napoli (A.S.N.): en el Fondo Carteggio Farnesiano se encuentra toda la información relativa a los años del traslado a Sevilla. Este fondo se trasladó desde Parma a Nápoles, con varias hipótesis sobre las causas del traslado.
13. Zúñiga, Lorenzo Baptista de: *Annales eclesiásticos i seglares de la M.N. y M.L. ciudad de Sevilla que comprehenden la Olimpiada o Lustro de la Corte en ella; con dos apéndices (...) por acuerdo de la misma Ciudad*. Imprenta Florencio Joseph de Blas y Quesada, Sevilla 1747.
14. Archivo General del Palacio Real de Madrid (A.G.P.R.M.), en la anteriormente denominada Sección Histórica: cajas 212 y 213, junto a la documentación relativa al alfabético de artistas.
15. Archivo Municipal Sevilla (A.M.S.): Papeles del Conde del Aguila y otros fondos, fueron analizados por Márquez Redondo, Ana Gloria desde la óptica de la Historia contemporánea y publicados en *Sevilla, Ciudad y Corte 1729-1733*. Universidad de Sevilla 1973.
16. Zúñiga, Lorenzo Baptista de: *Annales*..., op. cit., págs. 33-43.

corrido y un paramento con pilastras dóricas pareadas en los extremos sirven de remate al frontón triangular. En los intercolumnios del primer cuerpo, según Zúñiga, se representaban alegorías de los considerados cuatro continentes en la época (Europa, Asia, África y América) y cuatro retratos (en los intercolumnios del primer cuerpo y entre las pilastras del segundo) representando a los reyes y a los príncipes de Asturias, según el grabado de Tortolero y, siguiendo a Zúñiga, cuatro reposteros que colgaban del balcón del segundo cuerpo con un sol (alusivo a Felipe V), una luna (Isabel de Farnesio), una puerta de una ciudad (Fernando, príncipe de Asturias) y un arco iris (Bárbara de Braganza)[17].

A pesar de la pérdida del comercio americano, algunos gremios y *artes* de la ciudad continuaban manteniendo gran pujanza y fueron los que asumieron y costearon el levantamiento de arquitecturas efímeras, con alusiones tanto al agradecimiento de la visita real como a la pérdida de poder adquisitivo de las asociaciones gremiales. Fueron los arcos costeados por herreros y cerrajeros, sederos y plateros, como demuestran las maquinarias que costearon, de simplicidad constructiva y recarga decorativa. Estos tres arcos se ubicaron en el centro neurálgico. El de los herreros y cerrajeros en la Plazuela de la Cerrajería, ubicada en la confluencia de las calles Dueñas, Sierpes y Cerrajería, según la descripción de Zúñiga, en su centro se erigió una cruz, conocida como *"de la cerrajería"*, actualmente colocada en la Plaza de Santa Cruz, del barrio del mismo nombre. Su estructura arquitectónica estaba revestida de tafetanes y damascos y en su cara anterior (fachada de paso de la comitiva) se colocó una gran baranda de plata adornada con heráldicas de castillos y leones, alusivos a ambos reinos peninsulares. En una y otra fachada se exhibían sendos espejos con marcos dorados; en la anterior se remataba con los retratos de Felipe e Isabel y, en la posterior, la empresa emblema de la ciudad: el NO (madeja) DO. Los espejos serán el cristal que refleja la relación de Sevilla con la monarquía desde la unión de los reinos peninsulares en la Corona de Castilla y el apoyo a la misma a través de la frase que dedicó a la ciudad Alfonso X "el sabio" y donó al Ayuntamiento, como su símbolo, en 1283.

El Arco de los sederos se ubicó en la Plaza de San Francisco, frente a la Real Audiencia construida en tiempos de Felipe II. Su situación se conecta con la cercanía de la Alcaicería de la Seda, situada entre la actual calle Hernando Colón y las gradas de la Catedral, hoy calle Alemanes. Este arco es el más complejo arquitectónicamente de

17. Ibídem.

los erigidos, al sostenerse sobre cuatro pilares forrados con tafetanes adornados con galones de oro y plata con flores de seda sobre un campo azul. Estos cuatro pilares[18], no son solo indicativos de su mayor tamaño y robustez sino que igualmente muestran la influencia de modelos de túmulos funerarios reales y un mayor empeño en su proyecto. Los cuatro pilares servían de soporte a cuatro arcos cuyos intradoses emergían bandas celestes, estampadas con flores de oro, seda y plata, que ondeaban al aire. En los pilares se dispusieron cuatro repisas en las que se colocaron cuatro heraldos o reyes de armas. Los arcos se remataban con cartelones que sostenían una corona real que servía de soporte a un rico tejido de seda roja que cubría las cuatro aberturas; en la clave de los arcos ondeaban los escudos de armas de España, Francia, Parma y Portugal, alusivos a los reyes y príncipes de Asturias. Por último, desde el centro de la corona se elevaba el pendón real con las armas de Sevilla y España[19].

El arco de la seda se convierte en un expositor en el que los integrantes del gremio quieren mostrar su pericia en la elaboración de las telas, ofreciendo un muestrario de su producción más representativa[20]. Las columnas, símbolo de fortaleza en unión a los heraldos y el remate de la corona real con los escudos de armas alusivos a Felipe, Isabel, en la fachada principal contemplada por la comitiva.

Por último, en el Arco de los plateros, en el inicio de la calle de Génova, actual Avenida de la Constitución, la arquitectura efímera fue costeada por este gremio. Ha sido uno de los arcos más estudiados[21] y se han localizado dos grabados idénticos, actualmente conservados en los archivos del Palacio Arzobispal y de la Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla[22]. La estampa se atribuye a Tomás Sánchez Reciente, platero

18. López Márquez, Juan Ignacio: “Exequias por el cardenal infante en la catedral de Toledo: la fiesta luctuosa” en *La fiesta en el mundo hispánico*. Ediciones Universidad Castilla-La Mancha, Cuenca 2004, págs. 386-388.
19. Morillas Alcázar, José María: *Felipe V e Isabel de Farnesio en Andalucía*. Op. cit., p. 136.
20. Cfr. Giusti, María Adriana y Morillas Alcázar, José María: “Más allá de China. Tramas de seda en el Paisaje Cultural europeo” en *QF Literaris* (nº 23), Valencia 2018 (en prensa).
21. Sanz Serrano, María Jesús: “Participación del gremio de plateros sevillanos en las fiestas reales durante el siglo XVIII” en *Laboratorio de Arte* nº 3 (1990), Sevilla 1991, págs. 123-131.
22. Archivo Palacio Arzobispal Sevilla (A.P.A.S.): Secc. Expolios, leg. 2957. Publicado por Juan Prieto Gordillo en “La visita de Felipe V y su corte a Sevilla. El gremio de plateros” en *Atrio* (nº1), Sevilla 1989, págs. 27-31. Archivo Biblioteca Capitular y Colombina Sevilla (B.C.C.S.): Doc. 25-4-3.



3.-Joao V, Rey de Portugal, 1729-1730. Embajada de España en Washington (depósito Museo del Prado).

madrileño trasladado a Sevilla que grabará este arco, según Santos Márquez, y que posibilitará su nombramiento como platero de cámara, jurando su cargo en Cazalla de la Sierra el 16 de marzo de 1730[23]. Lo más relevante son los cuatro cuadros que representan a los reyes, en su cara

23. Santos Márquez, Antonio: "Don Tomás Sánchez Reciente, de platero de cámara de Felipe V a Director de la Real Casa de la Moneda de Santa Fe en Bogotá" en *Ensayos. Historia y Teoría del Arte* nº 12 (junio 2007), pp. 137-139.

anterior y a los príncipes de Asturias en su cara posterior. Especialmente estos últimos ya que inciden en el enlace entre Borbones y Braganza y se convierten en la única manifestación pictórica que nos han llegado, conectándose con los existentes en el Salón Colón de Sevilla. Estos retratos igualmente, nos introducen en un fenómeno típicamente dieciochesco y es la presencia de los copistas integrados entre los pintores de corte.

El tránsito de artistas y el gusto artístico en Sevilla (1729-1733)

Los años de la Corte en Sevilla, a los que hemos denominado "interregno festivo hispalense" supusieron una serie de celebraciones y efemérides que contribuyeron a un enriquecimiento y nueva definición del gusto artístico de la ciudad. En un sentido estricto, no podría utilizarse el término "interregno", aunque en este caso se asocia no al espacio entre dos reinados, sino al cambio que supuso en cuanto a la introducción de una nueva concepción estética en la capital hispalense. Todo ello se integra en el concepto de "gusto artístico" extraído de las obras de Galvano della Volpe que en su obra *Crítica del Gusto* (1960), estudia la influencia de las orientaciones estéticas de cada época, creando unos paradigmas del lenguaje artístico. Estos paradigmas se desarrollan posteriormente en su obra, publicada tras su fallecimiento: *Schizzo di una storia del gusto*[24] y son aplicables a este periodo.

Sevilla, anclada artísticamente en el siglo anterior, amplía sus horizontes sin perder su esencia barroca del XVII, identidad que aun mantiene hoy. Los artistas que viajaron en el cortejo de Badajoz o aquellos que se incorporaron a la ciudad, durante el traslado de la corte en ella, fueron artífices del cambio que, en desigual modo, impactaron a los artistas que residían en la ciudad y a los foráneos. En realidad se produce una recíproca influencia que se manifestará en todas las artes y particularmente en la pintura. Felipe V y especialmente Isabel de Farnesio consideraban que era necesaria una renovación del gusto artístico español, excesivamente anclado a las pautas del Seiscientos[25]. En el caso de la ciudad, la presencia de Bartolomé Esteban Murillo provocó, tras su muerte, el fenómeno del "murillismo" con un grupo de discípulos

24. Volpe, Galvano della: *Schizzo di una storia del gusto*. Roma, Riuniti 1971. Edic. española: Historia del gusto. Visor, Madrid 1972, págs. 58-68. Son evidentes los paralelismos entre Arte y Literatura que el autor argumenta en su obra.

25. En este sentido, Yves Bottineau establece una segunda fase artística tras el matrimonio de Felipe V con Isabel de Farnesio que denomina *"el equilibrio de las influencias"* (1714-1734). Cfr: *El arte cortesano en la España de Felipe V*. Fundación Universitaria Española, Madrid 1986, págs. 361-486.

que, tras el fallecimiento de su maestro, continuaron con su estilo. Esta fue una de las causas por las que el pintor Alonso Miguel de Tovar se trasladó a Sevilla el 25 de noviembre de 1731, llegando a la ciudad el 28, según consta documentalmente y recogí en mi Tesis Doctoral, dato que se incluyó en la interesante monografía sobre el pintor, realizada por Quiles García[26]. Tovar no viaja con la Corte ni está presente en el intercambio de Caya ni en la ceremonia de Badajoz, es simplemente llamado por la reina Isabel de Farnesio como asesor y conocedor para la adquisición de obras de Murillo que formarían parte de las colecciones reales, algunas de las cuales se exponen hoy en el Museo del Prado.

En el séquito que acompañó a la familia real desde Caya hasta Badajoz, según Suárez de Figueroa, solo figuraba como pintor Jean Ranc a los que se fueron añadiendo otros que, desde Granada o desde Madrid, llegaron a Sevilla al decidirse permanecer en la ciudad por un periodo más largo, en principio sin definir cronológicamente[27].

Ranc, llegado a la corte en 1723, se convirtió en retratista real por excelencia, sustituyendo a Houasse, especialmente al contar con la aprobación de la soberana que no se sentía identificada con los retratos realizados por Houasse, ni mucho menos con los de Miguel Jacinto Meléndez. Por ello, Ranc con el retrato de Isabel de 1724, hoy en Museo de El Prado, se ganó la admiración de la reina y acompañó a la comitiva real a Caya para el intercambio de las princesas, trasladándose seguidamente a Sevilla en febrero. La mención en la comitiva portuguesa hace referencia a su primer traslado a Lisboa, enviado por Felipe V para realizar retratos de la familia lusa, algunos *ex novo* y otros copias. Ranc no terminó su trabajo y fue enviado, esta vez desde Sevilla, nuevamente a Portugal, en 1729, como posteriormente indicaremos.

En el Museo del Prado se conserva, con el número de catálogo P02414, el retrato de María Bárbara pintado por Ranc, datado cronológicamente hacia 1729. Habría que relacionar este retrato con el gusto artístico de María Bárbara y con la documentación consultada en el Archivo General del Palacio Real de Madrid en la que el calesero Felipe Alcoser comunica, el 30 de mayo de 1729, que despidió al pintor en

26. Quiles García, Fernando: *Alonso Miguel de Tovar (1682-1752)*. Diputación Provincial, Sevilla 2005, pp. 28-32.
27. Una vez efectuada la visita a Granada, se decide definitivamente que Sevilla sea la ciudad elegida para la permanencia de la corte en Andalucía. En Morillas Alcázar, Tesis Doctoral, op. cit., págs. 139-159.



4.-María Ana de Austria, Reina de Portugal, 1729.1730. Embajada de España en Washington (depósito Museo del Prado).

Lisboa[28]. El objetivo de este viaje fue el de retratar a la corte portuguesa y nadie mejor que Bárbara de Braganza para recomendar a su padre Joao V a este pintor, tras quedar satisfecha con el retrato que le pintó, con toda probabilidad en Sevilla. Esta información se constata documentalmente con la carta enviada a Lisboa por el Marqués de la Paz a Ranc, fechada el 14 de junio de 1729, en la que le indica que: *"la voluntad del Rey es que Vs. saque copia de los retratos en los que trabajó de esos soberanos y familia real, a fin de que sirva para su magestad portuguesa que desea tenerlos"*. La información se completa con un libramiento de

28. A.G.P.R.M.: Secc. Histórica. Caja 212: "Papeles del pintor Jean Ranc" s/f. Documentación que incluí en mi Tesis doctoral. Op. cit., p. 656 y posteriormente en "Elisabetta Farnese, Jean Ranc e i giogielli reali" en *Giogielli Regali. Ori, smalti, coralli e pietre preziose nel Real Palazzo di Caserta tra XVIII e XX secolo*. Skira, Milano 2005, págs. 9-11.

pago a Ranc, fechado el 19 de julio de 1729[29]. Entre las obras realizadas por Ranc en Lisboa destacan los retratos de los monarcas portugueses, de los que realizó dos ejemplares, uno para cada corte: los de la reina María Ana de Austria del Museu Nacional dos Coches, Lisboa y de la Embajada de España en Washington, en depósito del Museo del Prado; y los del rey Joao, el actualmente conservado en la Embajada de España en Washington (depósito del Museo del Prado) y el del Arquivo Nacional da Torre do Tombo (Lisboa), catalogado como anónimo pero atribuible a Ranc.

En la corte portuguesa, Jean Ranc coincidió con el pintor turinés Domenico Duprà (1689-1770), hermano del también pintor Giuseppe Duprà (1703-1784). Duprà fue llamado por Joao V como pintor, especialmente como retratista de la corte, llegando a Lisboa en 1717, acompañando a Filippo Juvarra[30]. En 1730 aparece documentado como pintor de Corte, según su inscripción en la Compañía de San Lucas de Lisboa, desde 1719. En 1731 Domenico abandona Lisboa para trasladarse a Roma, donde recibe el encargo de Augusto Chigi para realizarle un retrato que, según Petrucci, "di caratteristiche tipologiche francesizzanti, ha punti di contatto con la ritrattistica di Stato di casa Braganza" para continuar con las obras encargadas por los Estuardos (Stuart) exiliados en Roma, residentes en el palacio Muti de la Piazza dei Santi Apostoli y los retratos de los viajeros del Grand Tour que llegaban a la ciudad, algunos de los cuales se conservan en la Galería Nacional de Escocia[31].

En el retrato del príncipe Augusto Chigi como Maresciallo di Santa Romana Chiesa e Custode del Conclave, inv. 1254, conservado en el Palazzo Chigi de Ariccia, son evidentes las semejanzas con el retrato de Felipe V, realizado por Ranc en 1723c y conservado en el Museo del Prado, inv. P02327.

Fue Domenico Duprà quien realizó en 1725 el retrato de María Bárbara Braganza, hoy en el Prado, y de su hermano José, en Patrimonio Nacional, según la versión oficial por encargo del embajador español en Lisboa, marqués de Capicciolatro, al comenzar las negociaciones de los

29. Ibídem.
30. Yarker, Jonathan: "The 'Savoyard': the painter Domenico Duprà and His British Sitters" en *Turin and the British in the Age of the Grand Tour*, págs. 195-211.
31. Petrucci, Francesco: "Catalogo" en *Dipinti tra Rococò e Neoclassicismo da Palazzo Chigi in Ariccia e da altre raccolte*, Gangemi Editore, Roma 2013, pp. 54-55. El autor menciona a Busiri Vici, Andrea: "Ritratti a Roma di Domenico Duprà" en L'Urbe nº2 (marzo-aprile 1977), pp. 1-16.

respectivos enlaces entre Borbones y Braganzas, y ser devuelta a España la infanta María Ana Victoria, primogénita del matrimonio de Felipe V con Isabel de Farnesio, ese mismo año, tras la ruptura del compromiso matrimonial con el futuro Luis XV[32].

Domenico Duprà era considerado en la época como el mejor pintor de la corte de Joao V. Cuando retrató a María Bárbara, la princesa tenía 14 años y, siguiendo el modelo educativo de algunas cortes europeas del momento, Joao V utilizaría el posado de su hija para completar su formación en las Bellas Artes y para refinar su gusto artístico, a través del contacto con este pintor. En este sentido, hay un antecedente y paralelismo evidente con la formación recibida por Isabel de Farnesio en Parma, con su retratista de cabecera, Giovanni Maria delle Piane, conocido como *Molinaretto* y con Ilario Giacinto Mercanti "Lo Spolverini"[33]. Ambos prestan oficialmente sus servicios a principios de la década de 1690, Spolverini en 1692, aunque no se convertirá en pintor de corte hasta 1695, el mismo año que Molinaretto, coincidiendo con la muerte de Ranuccio II y el ascenso al ducado de Francesco en 1695. Son pintores correctos y su principal interés radica en documentar, tanto los principales hechos bélicos y fastos de la familia Farnesio, caso del primero; como en ampliar la galería de retratos ducales, caso del segundo[34].

Especial devoción mantuvo Isabel por Giovanni Maria delle Piane (Génova, 1660-Monticelli d'Ongina, 1745), *Molinaretto*, al que conoció desde pequeña y que la retrató desde muy temprana edad, tal y como se observa en el retrato, catalogado como atribuido al artista de 1693 y conservado en el Museo del Hermitage. Es más que probable que este retrato pueda atribuirse a Molinaretto, aunque no fuese nombrado pintor oficial de la corte ducal hasta 1695, bien pudiera tratarse de una primera obra que pudo servir para su nombramiento oficial. Los cuadros de la heredera ducal se multiplicarían y mostrarían la belleza de la joven, pudiéndose considerar como el último de esta serie de *Molinaretto*, el realizado en 1714, poco antes de su matrimonio con Felipe V, conservado en la Galería Nacional de Parma (Complesso Monumentale della Pilotta),

32. Sánchez de Palacios, Mariano: *Bárbara de Braganza*. Publicaciones españolas. Madrid 1958, pág. 17.
33. Morillas Alcázar, José María: "Ilario Mercanti Lo Spolverini. Crónica pictórica del matrimonio de Isabel de Farnesio en Parma y otros aspectos del mecenazgo artístico de la soberana" en *Nuevas perspectivas sobre el Barroco andaluz*. Asociación Hurtado Izquierdo, Córdoba 2015, págs. 150-173.
34. Ibídem. Cfr. además Idem: "Il Ragguaglio delle nozze di Elisabetta Farnese attraverso le opere dello Spolverini e alcune notizie sulle battaglie" en *Il Mestiere delle armi e della diplomazia*. Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2013, págs. 93-111.



5.-*María Antonia Fernandina de Borbón y Farnesio, Reina de Cerdeña*, 1750. Domenico Duprà. Museo del Prado.

según el encargo realizado al artista por el cardenal Giulio Alberoni o el idéntico, actualmente expuesto en la Pinacoteca del Colegio Alberoni de Piacenza. Es tal el apego de Isabel por el artista que, al llegar a España, lo llama para convertirlo en pintor de corte, cargo al que renuncia el artista alegando sus muchos años. Sin embargo, cuando su hijo Carlos toma posesión del Ducado de Parma y Piacenza, tras abandonar Sevilla en octubre de 1731, Isabel le recomienda que le haga un retrato Molinaretto, al que, según la documentación analizada por Jesús Urrea, en opinión de Carlos III: *"se dice que es el mejor para los retratos"*[35].

Por lo expuesto anteriormente, el gusto artístico de Isabel era exquisito y uno de sus objetivos fue transmitirlo a sus descendientes. Entre ellos prevalecerá el refinamiento de su hijo favorito, el infante Carlos y de su hija preferida, María Antonia Fernandina. Este gusto igualmente tiñó a su hijastro, el Príncipe de Asturias, futuro Fernando VI, a través del ambiente cultural creado en la corte por la soberana. Se establecen así unas relaciones en las que la reina se convierte en transmisora de gusto artístico que también alcanzará a Bárbara de Braganza, como se analizará posteriormente en este texto.

El motor de todo el proceso es, sin duda, Isabel de Farnesio que recibió una amplia y refinada formación artística, junto a Molinaretto y Spolverini, que aplicó en la corte española a partir de su llegada a España en diciembre de 1714. Esta influencia únicamente contó, en el plano

35. Urrea, Jesús: "El Molinaretto y otros retratistas de Carlos III en Italia" en *Boletín del Museo del Prado*, vol. 9 (nºs 25-27), págs. 82-83.

artístico, con algunas recomendaciones de Francia, caso de Jean Ranc, protegido por su maestro Hyacinthe Rigaud, y de Van Loo, tras el fallecimiento de Ranc y propuesto nuevamente por Rigaud. La buena relación de la soberana con ambos, potenció la difusión de un nuevo modelo de retrato[36]. La presencia de ambos será esencial en la corte española.

Un último argumento de interés, que estoy investigando en la actualidad, es el de Giuseppe Duprà, hermano pequeño de Domenico, que tras una estancia en Roma, regresó a su natal Turín. Allí, tras el enlace de Víctor Amadeo III con la infanta española María Antonia Fernandina Borbón y Farnesio, comienza a trabajar para la corte y nuevamente tendremos otro episodio de la transmisión del gusto artístico de la reina de España mediante su hija preferida, la infanta española nacida en Sevilla en 1729. Será María Antonia una de las reinas europeas más cultas, con una gran influencia en la elección de pintores en la corte turinesa, con retratos realizados por los hermanos Duprà y por grandes pintores como Antonio Rafael Mengs.

A modo de conclusión: el gusto artístico de María Bárbara de Braganza

Unas reflexiones finales sobre el gusto artístico de María Bárbara, cuyo papel en la cultura española durante su reinado no ha sido suficientemente valorado. Como mencionamos anteriormente, la primera imagen de una ciudad en fiestas fue la que obtuvo en Sevilla, cuyo importante patrimonio cultural tuvo presente desde 1729 hasta 1733, en ella tuvo la oportunidad de contactar con un ambiente artístico de carácter internacional, artistas cortesanos como Felipe de Castro, Jean Ranc, Nicola Caputi, Pedro de Peralta, Andrea Procaccini, Alonso Miguel de Tovar o Jacob Van der Goten, permanecieron en la ciudad; junto a artistas residentes como Domingo Martínez, Bernardo German Lorente, José Montes de Oca y otros.

Su pertenencia a la familia ducal de los Braganza, reinantes en Portugal desde 1640 con Joao IV, ya había emprendido, desde el siglo XV, importantes empresas artísticas destacando las residencias palatinas de Guimaraes o de Vila Viçosa[37]. Su padre, Joao V sigue en su corte el modelo imperante en otras cortes europeas del Setecientos para la educación de las princesas, una joven debía hablar idiomas, poseer conocimientos musicales y completar su formación con artistas plásti-

36. Morillas Alcázar, José María: “Elisabetta Farnese, Jean Ranc e i gioielli reali” en *Giogielli Regali*. Skira, Milano 2005, págs. 9-18.
37. Cfr. Sousa, Antonio Caetano de: *Historia genealógica de la Casa Real Portuguesa*. Tomo VII. Lisboa 1741.

cos, generalmente un pintor de corte al que se le asignaba esta tarea. Todo ello desembocaría en un gusto artístico refinado que le permitiera, tras el conveniente enlace matrimonial, tomar importantes decisiones o asesoramiento en cuestiones culturales y artísticas[38].

Era necesario que María Bárbara tuviera desde pequeña una educación esmerada. Del aspecto religioso se ocupó el jesuita Antonio Stief que ingresó en la corte como confesor de María Ana de Austria en 1708, convirtiéndose posteriormente en maestro de latín y confesor de Joao V. Fue Stief quien la introdujo en el aprendizaje del latín y en los libros píos[39]. De ahí derivó su afición por las lenguas, dominando seis idiomas a la perfección: portugués, español, francés, italiano, alemán y latín[40]. El estudio de la biblioteca privada de la reina reveló, según el inventario de 572 títulos equivalentes a 1192 volúmenes, en español, francés, portugués, italiano, alemán y latín. Según el elenco, publicado por Arias de Saavedra y Franco, las temáticas más frecuentes son: Teología, Liturgia y Devoción, Historia y Literatura, Geografía y Viajes[41].

Su educación musical comenzó tempranamente, hacia los 9 años y se vinculó a la llegada a Lisboa del napolitano Domenico Scarlatti como su profesor de música, entre 1720-1721. El clave fue su instrumento favorito y el causante de la especial relación que mantuvo con Scarlatti, formando parte de la comitiva que la acompañó desde Caya y permaneciendo con la futura reina hasta su fallecimiento en Madrid en 1751[42].

La mala relación de María Bárbara con la madrastra de su marido, la reina Isabel de Farnesio, ha provocado una opinión negativa en la historiografía española sobre su gusto artístico. Este parecer cambió cuando Bárbara se convirtió en reina de España tras el ascenso al trono de su marido, Fernando VI (1746-1759). En este sentido destaca el nombramiento de Farinelli como encargado de los espectáculos musicales, operísticos y teatrales de corte, así como la presencia de pintores que los documentan, caso de Antonio Joli y otros[43]. A pesar ello, siempre se

38. Cfr. Pimentel, Antonio Filipe: "Os pintores de D. Joao V e a invençao do retrato de corte" en *Revista de Historia da Arte* (nº5/2008), págs. 132-151.
39. Seabra de Silva, Joseph: *Deducción chronológica y analítica*, Joaquín Ibarra, Madrid 1768, vol. I, pág. 256.
40. Sánchez de Palacios, Mariano: *Bárbara de Braganza*, op. cit., págs. 3-4.
41. Arias de Saavedra Alias, Inmaculada y Franco Rubio, Gloria: "Lecturas de mujeres, lecturas de reinas. La biblioteca de María Bárbara de Braganza" en *Vida cotidiana en la España de la Ilustración*. Universidad de Granada 2012, pp. 529-549.
42. Sánchez de Palacios, Mariano: *Bárbara de Braganza*, op. cit., págs. 3-4.
43. Cfr. Martini, Vega de y Morillas Alcázar, José María: *Farinelli. Arte e spettacolo alla*

mantuvo latente la opinión de Isabel de Farnesio y, de hecho, la injusticia histórica no se ha resuelto totalmente hasta las últimas exposiciones y publicaciones de catálogos celebradas sobre su reinado, caso de: Un reinado bajo el signo de la paz. Fernando VI y Bárbara de Braganza, en la Real Academia de San Fernando de Madrid (14, noviembre 2002-26 enero 2003) o la celebrada del 22 de octubre del 2014 al 25 enero 2015 en la fundación Calouste Gulbenkian de Lisboa, titulada: A História Partilhada. Tesouros dos Palácios Reais de Espanha (La historia compartida. Tesoros de los palacios reales españoles)[44].

El complejo mundo del siglo XVIII europeo y la no coincidencia con los actuales límites territoriales y regímenes políticos, ha provocado la dificultad en su investigación, comprensión y transmisión. El amplio patrimonio de este siglo en relación al arte cortesano, le hace estar presente en colecciones públicas y privadas, museos, residencias reales, palacios y villas, generándose un importante recurso patrimonial en el tejido productivo. Como consecuencia, la transferencia de conocimientos se convierte en un factor clave para el desarrollo y publicaciones como la presente permiten, al menos, un análisis global de las realidades de dos territorios englobados en una misma península.

corte spagnola del Settecento. Artemide Edizioni, Roma 2001. Torrione, Margarita: "La sociedad de corte y el ritual de la ópera" en *Fernando VI y Bárbara de Braganza. Un reinado bajo el signo de la paz*. Madrid, 1972, págs. 165-196. Martini, Vega de y Morillas Alcázar, José María: "Antonio Joli e la Spagna" en *Antonio Joli tra Napoli, Roma e Madrid. Le vedute, le rovine, i capricci, le scenografie teatrali*. Edizioni Scientifiche Italiane (ESI), Napoli 2012, págs. 15-26.

44. Para muestra de los lazos comunes, la doble boda en la frontera el 19 de enero de 1729, cuando la princesa Mariana Vitória de Borbón entró en Portugal casada con el príncipe de Brasil, luego José I, mientras su hermana Maria Bárbara de Braganza dejaba Portugal para casarse con Fernando VI. Políglota, intérprete y cantante, Bárbara de Braganza tuvo una influencia total para que Fernando VI promoviera la cultura en España. A su muerte, Fernando VI enloqueció.

Las fiestas patronales de la cofradía de san Antonio de los portugueses: música y devoción*

Clara Bejarano Pellicer
Jaime García Bernal
Universidad de Sevilla (España)

Resumen

El sentido de este estudio de carácter económico pero vocación cultural es constatar en un plano escasamente trabajado, el de la historia de la fiesta, cuál era el grado de integración de los portugueses en la sociedad sevillana, sus rasgos identitarios y su posición económica en el período comprendido entre los últimos años del siglo XVII y el primer tercio del siglo XVIII. El objetivo de esta comunicación no es otro que observar el comportamiento de la nación portuguesa en la dimensión ritual y festiva, representada por antonomasia en la principal de sus fiestas anuales, la de su santo patrón. Para ello, se analizará de forma seriada la evolución de la inversión en cada uno de los elementos del fasto a través de la documentación administrativa, en relación con el contexto.

Palabras clave: fiesta, cofradía, San Antonio, portugueses, convento de San Francisco, Sevilla

Abstract

The reason of this paper, both on economy and culture, is verifying –in a not much studied area- the level of integration of Portuguese people in Sevillian society, their features of identity and their economic position in the period between the end of XVIIth and the beginning of XVIIIth century. The deal of this paper is studying behaviour of Portuguese nation in the ritual and festive dimensión, exemplified by the main annual feast, their patron saint's. Therefore, we will analyze in series the evolution of the investment in every component of pomp through administrative documentation, related to the context.

Keywords: *feast, brotherhood, Saint Anthony, Portuguese, monastery of Saint Francis, Seville.*

* Trabajo que se inscribe en el Proyecto I+D «Andalucía en el mundo atlántico: actividades económicas, realidades sociales y representaciones culturales (siglos XVI-XVIII)». HAR2013-41342-PÁG. Dicho Proyecto está financiado por la Subdirección General de Proyectos de Investigación del Ministerio de Economía y Competitividad.

Por la documentación de la Provincia Bética de la orden de San Francisco y las investigaciones de María José del Castillo Utrilla, se sabe que en 1594 la comunidad de portugueses asentados en el entonces próspero puerto de Sevilla solicitó al provincial de los frailes menores de san Francisco un lugar donde fundar una capilla para los cultos de su cofradía, que originariamente se llamaba de las Cinco Llagas aunque su patrón fue el franciscano portugués San Antonio de Padua, fundada en 1563 en la misma sede. La solicitud no tenía nada de inusual, puesto que dicho monasterio ya albergaba otras capillas cofradieras y también a otras naciones afincadas en Sevilla: vizcaínos, burgaleses, castellanos y franceses ya habían ocupado su lugar en él durante toda la franja central del siglo XVI[1]. De hecho, las naciones de comerciantes extranjeros concentraron sus capillas y centros de hospitalidad en la zona entre el alcázar y el convento de San Francisco[2].

No nos debe extrañar que la comunidad lusa de Sevilla se encontrase lo bastante madura a fines del siglo XVI para imitar a otras naciones en el hecho de fundar su propia hermandad con capilla bien situada en uno de los principales monasterios de la ciudad. La colonia portuguesa venía arraigando en la ciudad desde finales de los años 60 e incluso mucho antes debido al control de la trata negrera en la península y las Indias ibéricas, aunque el cambio de coyuntura político-comercial en el Atlántico que llevó al cierre del norte, la bancarrota de 1575 y los

1. Castillo Utrilla, María José del. "Capillas de las Naciones en el Convento de San Francisco Casa Grande de Sevilla". *Laboratorio de Arte*, 18, 2005, págs. 237-244.
2. Gamero Rojas, Mercedes y García Bernal, Jaime. "Las corporaciones de nación en la Sevilla moderna. Fundaciones, redes asistenciales y formas de sociabilidad", en GARCÍA GARCÍA, Bernardo José y RECIO MORALES, Oscar (eds.). *Las corporaciones de nación en la monarquía hispánica (1580-1750). Identidad, patronazgo y redes de sociabilidad*. Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2014, págs. 347-388.

problemas financieros sevillanos o la unión ibérica de 1580 terminasen de facilitar su penetración, de modo que a fines del siglo XVI era el grupo de mercaderes más numeroso e influyente de Sevilla[3]. Aunque se encontraba perfectamente imbricado en la sociedad y la economía sevillana, sufriría la persecución inquisitorial contra los marranos y también la incidencia de la guerra de secesión portuguesa de mediados del siglo XVII, pero eso no acabó con su presencia y, como veremos, su dinamismo en la ciudad hispalense.

Con la aprobación del provincial, la capilla de la hermandad de San Antonio de los Portugueses se situó desde 1604 en el compás o atrio del convento Casa Grande de San Francisco de la ciudad de Sevilla, donde compartió ubicación con las caballerizas, la hermandad de las Ánimas de San Onofre y la de la Concepción (la de los burgaleses) que se habían instalado allí en la primera mitad del siglo XVI aunque ocupando espacios menores, y con las que convivió mientras el destacado monasterio se mantuvo en pie hasta 1842, no siempre en armonía[4]. Se le concedieron más de 42 pies de extensión, entre la capilla de las Ánimas y la puerta de servicio del monasterio, los dormitorios del mismo y el pajar. En este espacio levantó la nación portuguesa una capilla por valor de 30.000 ducados, amén de costear la reforma del claustro principal y el accesorio del convento con losas de mármol procedente de Génova.

Pero la construcción de una capilla y la institución de una hermandad no tenían sentido si no era como receptáculo de una actividad cultual y social. Estas fundaciones actuaron como el polo de atracción de la nación portuguesa en torno a algo más cultural que los negocios y las redes familiares. El objetivo de esta comunicación no es otro que observar el comportamiento de la nación portuguesa en la dimensión ritual y festiva, representada por antonomasia en la principal de sus fiestas anuales, la de su santo patrón. El sentido de este estudio de carácter económico pero vocación cultural es constatar en un plano escasamente trabajado cuál era el grado de integración de los portugueses en la sociedad sevillana, sus rasgos identitarios y su posición económica en el período comprendido entre los últimos años del siglo XVII y el primer tercio del siglo XVIII.

3. Fernández Chaves, Manuel Francisco y Pérez García, Rafael Mauricio. "La penetración económica portuguesa en la Sevilla del siglo XVI". *Espacio, tiempo y forma. Serie IV, Historia moderna*, 25, 2012, págs. 199-222.

4. En el Archivo General del Arzobispado de Sevilla, fondo Arzobispado, sección Justicia, se conservan las huellas de numerosos pleitos que surcan la historia, que implicaron a las hermandades sitas en dicho monasterio.

Como cualquier cofradía, la de San Antonio contemplaba un calendario festivo anual que coincidía a veces con el de otras instituciones de la ciudad: además de la misa cantada de los segundos domingos de cada mes, el día de Todos los Santos, la traslación de San Antonio el 15 de febrero, la Asunción en agosto y la Ascensión en mayo se celebraban con vísperas, misa y sermón[5]. Por encima de todas ellas, la fiesta de San Antonio de Padua o de Lisboa, que se celebraba el 13 de junio, constituyó para la nación portuguesa radicada en Sevilla una ocasión anual para mostrarse ante la sociedad sevillana como una comunidad con identidad y recursos para compararse con cualquier otra. A través de la documentación contable conservada –que lamentablemente no se remonta antes de 1696 y presenta extensas lagunas en sus series– se puede constatar que la celebración estándar constaba de una larga lista de elementos festivos, cuyo rastro no es otro que las libranzas.

A juzgar por esta documentación administrativa, los portugueses recurrieron a manifestaciones celebrativas típicas de fines del siglo XVII y comienzos del XVIII en Sevilla. La contabilidad del siglo XVIII, muy racionalizada, da cuenta del cargo de los ingresos que eran recaudados para la fiesta a través de las limosnas de los hermanos, el cepillo, las alcancías de las que los cofrades debían responsabilizarse, la devolución de la cera vieja al cerero[6] y alguna donación votiva incluso anónima, y también rinde informe de la data de los gastos que acarreaba la celebración. Sin embargo, se puede comprobar que la duración de la fiesta no dependía del presupuesto con el que se dispusiera previamente, porque los gastos podían superar ampliamente los ingresos y en no pocas ocasiones el administrador Torcuato Villa confiesa que había tenido que adelantar de su bolsillo, tanto que en el período de 1700-1708 declara haber aportado 1.792 reales[7]. El año en que menos se recolectó fue 1707 (567¼ reales), en contraste con 1702, cuando el monto superó los 1.200 reales y la fiesta se prolongó por cinco jornadas al celebrar el jubileo de las cuarenta horas en la octava de san Antonio.

Aunque desglosados, los gastos habituales de la fiesta de san Antonio se pueden agrupar en varias partidas que describiremos a continuación.

5. Gamero Rojas, Mercedes y García Bernal, Jaime. “Las corporaciones de nación...”, op. cit., págs. 347-388.
6. Una vez al año, con motivo de la fiesta patronal, la regla de la cofradía disponía que los cofrades renovaran la cera vieja de sus candelas. Archivo de la Congregación de los Padres Filipenses de Sevilla (ACFS). *Regla de la Hermandad de San Antonio de los Portugueses*, cap. XXVII.
7. APBF, leg. 44, doc. 139, s/f.

Cera En primer lugar, la capilla que tenían en el compás del convento de San Francisco era engalanada como correspondía a un día de fiesta. Como decíamos, el escenario de estas solemnidades que nos disponemos a documentar era una capilla de tres naves, con tribuna sobre las laterales, con bóveda de cañón con lunetos, crucero y ábside, con columnas pareadas de mármol y decoración de yeserías. Una reja de hierro dorado delimitaba el presbiterio, y en 1754 se encargaría una reja de caoba para el coro. El retablo mayor fue encargado en 1642 pero no se terminó de dorar hasta 1697 debido a las dificultades económicas del siglo de la crisis[8]. El complejo comprendía un pequeño claustro y una sala capitular para la hermandad[9].

En el exorno de este espacio nuclear, la cera no podía faltar en una festividad religiosa, que a fines del siglo XVII oscilaba desde las once hasta las doce libras. De hecho, en el libro de reglas de la hermandad de 1563 se dispone que la cuota de entrada de un cofrade en ella ascendería a 11 reales de luminaria al año y 4 reales al mes para misas y cera[10]. Lo cual nos revela que inicialmente se trataba de una fiesta interior, con iluminación restringida al templo, carente de la ostentación que en las fiestas municipales del Cristo de san Agustín y la Virgen de la Hiniesta demandaba hasta 40 libras de cera. Puesto que el precio en Sevilla a fines del siglo XVII era de 7 reales la libra, debemos entender que se trataba de la misma que empleaba contemporáneamente el Cabildo municipal para sus propias fiestas patronales (la del Cristo de San Agustín, la de las santas Justa y Rufina, la de San Roque y la de la Virgen de la Hiniesta)[11]. Los recibos y cartas de pago conservados nos revelan que la cofradía, en los días de junio previos a la fiesta, pagaba parte de la factura de cera nueva con cera vieja[12]. Adicionalmente, en algún año como 1697, los portugueses gastaron 21 reales más en las luminarias que se instalaron en la plaza (de San Francisco) para hacer pública su fiesta particular, lo cual tenía lugar en la noche previa, el 12 de junio, y tenía funciones más publicitarias que de homenaje.

8. Castillo Utrilla, María José del. "La capilla de San Antonio de los Portugueses de Sevilla". *Laboratorio de Arte*, 7, 1994, págs. 81-96.
9. Castillo Utrilla, María José del. "La capilla de los portugueses del convento de San Francisco". *Laboratorio de Arte*, 12, 1999, págs. 235-242.
10. Archivo de la Congregación de los Padres Filipenses de Sevilla (ACFS), *Regla de la Hermandad de San Antonio de los Portugueses*.
11. Bejarano Pellicer, Clara. "La música en las fiestas municipales de verano en Sevilla en la Baja Modernidad". *Nassarre*, vol. 29, nº 1, 2013, págs. 45-76.
12. APBF, leg. 44, doc. 134, s/f.

En 1700, el gasto en cera aumentó exponencialmente con respecto al final del siglo XVII, poniéndose a la altura de las fiestas patronales del concejo municipal, pues las libras de cera compradas se cuadruplicaron hasta alcanzar las 40, añadiéndose además una segunda jornada de fiesta costeada por un particular devoto, que incluía 11 libras más de cera. Al año siguiente, esta misma cifra se había doblado, pues se invirtieron nada menos que 600 reales en 80 libras de cera para cinco días de fiesta. En 1702, un año más tarde, se emplearon 85 libras de cera tan sólo para los tres primeros días de fiesta: los dos segundos precisaron otras 40, a costa de una donación particular, lo cual significó un pago total de 937 reales al cerero ese año. Entre los artículos de cera que se encargaban se encontraban seis grandes cirios de 6 libras cada uno. Este esplendor no podía perdurar: a partir de 1703 el gasto en cera volvió a moderarse, bajando progresivamente el presupuesto desde los 688 reales hasta los 300 reales a que se limitó en 1707. En 1708 comenzó la remontada con 53 libras de cera más los seis cirios, que sumaron 659 reales, compensados en parte (150 reales) con la entrega de la cera usada. A principios de los años 30 del siglo XVIII el gasto en cera se había estabilizado en torno a los 450 reales, pero en 1732 ya había subido hasta los 528 y en 1735 regresó al umbral de los 600 reales por 76 libras, y eso sin tener en cuenta los cirios, que no se cargaban a la misma partida. En 1736 culmina la serie con una tendencia al alza, con una inversión de 80 libras de cera valoradas en 640 reales, sin contar los cirios ni *"alguna que avía en casa"*.

En resumidas cuentas, la cera era una de las partidas indispensables de la fiesta, e indefectiblemente la más gravosa. Lo mismo sucedía en cualquier fiesta de carácter religioso, a juzgar por las costeadas por el cabildo municipal en las mismas fechas[13]. En la cronología en la que nos movemos dentro de este estudio, el precio de la libra de cera en Sevilla osciló entre los 7 y los 8 reales, luego los grandes contrastes entre el presupuesto de un año y otro responden a altibajos en la cantidad comprada. En el siglo XVIII, en que la fiesta patronal de la cofradía se programó para cinco días invariablemente, el pago por la cera experimentó cambios drásticos entre los 300 y los 637 reales. Lo cual no puede deberse más que a un impulso de ostentación, o quizá de mayor o menor extensión del territorio iluminado, pero la palabra *luminarias* tan sólo sale a relucir en la documentación a fines del siglo XVII, no volviéndose a citar como si no existiese.

13. Bejarano Pellicer, Clara. "La música en las fiestas...", op. cit., págs. 45-76.

Exorno

Íntimamente relacionado con lo anterior se encuentra el gasto en el alquiler de hacheros y otros enseres imprescindibles para equipar el presbiterio, como los bancos y las alfombras, lo cual nos revela que la capilla permanecía desnuda de mobiliario durante el tiempo ordinario. Durante años entre el siglo XVII y el XVIII, este equipamiento procedió de la vecina capilla de las ánimas o de San Onofre, y quien se encargó de alquilarlas era Pedro de Mesa. A ello hay que añadir la cinta que se compraba pra adornar el frontal del altar, la juncia, las flores o el arrayán para cubrir el suelo y el perfume elaborado por manos monjiles, todos ellos gastos muy poco onerosos, que rara vez pasaban de los 50 reales, de modo que el gasto en cera se llevaba la parte del león del presupuesto en ornamentación. A principios del siglo XVIII empiezan a mencionarse otros gastos menudos asimilables a los anteriores, como son la ropa de la sacristía, los cuartones, hilos, clavos y alfileres para instalar las colgaduras, las estampas para repartir entre los devotos, el agua de azahar e incluso los servicios de un pajarero y de una limpiadora para los pilares.

Y sin embargo a comienzos de la década de los 30 del siglo XVIII, la inversión en equipamiento material para la capilla se había multiplicado exponencialmente, pasando de cifras por debajo de los 50 reales a rozar los 300 en algunos años. Algunas libranzas nos son familiares, como la ropa de sacristía, los clavos, hilos y alfileres o las estampas, pero otras revelan una mayor preocupación por la apariencia, como el paño del púlpito, la tabla de indulgencias de la puerta de la capilla o la súbita fiebre por renovar las alcancías pintadas con la figura del santo, de cuyo uso para recaudar fondos dependía buena parte de la financiación de la fiesta. Además en 1730 se estrenaba simultáneamente un frontal verde para el altar de casi 200 reales, que fue costeado por una manda testamentaria. En 1731-1732, independientemente de la fiesta, el administrador de la capilla estuvo invirtiendo cientos de reales en paños de colgaduras de seda[14]. En 1734 se blanqueó la plata de la capilla. Es evidente que era un momento de equipamiento y renovación del patrimonio.

Capítulo aparte constituían las especies para la celebración de las diferentes eucaristías. Las tajuelas, las hostias, el vino y el aceite eran alimentos rituales que no suponían una partida muy significativa en la fiesta y rara vez se las menciona en la relación de gastos.

14. APBF, leg. 44, doc. 138, s/f.

Dentro de este capítulo conviene incluir al *"mozo de asistencia"* o *"mozo que truxo todo lo necesario y bolvió a entregar"*, quien en los últimos años del siglo XVII cobraba en torno a 25 reales por encargarse de la logística material de la fiesta de san Antonio. En 1700, este mozo pasó a llamarse costalero y a multiplicarse, aunque el presupuesto reservado a su remuneración se redujo hasta alrededor de los 20 reales. A partir de 1703 en cambio comenzó a mejorar su salario, superando los 30 reales, aunque volviendo a la media de 20 reales en los años de más estrecheces. En los años 30, a la figura del mozo o costalero se le sumó una mujer cuyas funciones no se declaran, pero que permanecía toda la fiesta a disposición de lo que se ofreciera, y que cobraba la mitad que él: 15 reales. Entre las cosas que tuvieron que portear estos costaleros se cuenta el órgano, luego se da por hecho que la capilla de san Antonio carecía de uno positivo y necesitaba que le trajesen uno portátil. Por tanto, gracias a estas menciones, aunque ocasionalmente no aparezca el organista en la relación de gastos, sabemos que a la fuerza había uno en la celebración.

Música

Frente a lo económico del adecentamiento del templo, cosa muy distinta era el engalanamiento sonoro del evento. Si bien adornar la capilla suntuosamente no resultaba demasiado costoso dejando aparte la cera, puesto que sólo eran necesarios bienes materiales más o menos corrientes, modificar el paisaje sonoro a la altura de una celebración implicaba la contratación de personal cualificado y numeroso. Para que se pudiera interpretar un repertorio polifónico digno de una ceremonia religiosa de fiesta, puesto que emplear una música menos elaborada (canto llano, fabordón) habría resultado poco solemne, lo más apropiado era la intervención de una capilla de música al completo, y ese servicio no resultaba precisamente barato. No olvidemos que una capilla de música se articulaba en varias voces de timbre vocal-instrumental, dirigidas por un maestro de capilla, lo cual representaba un conjunto de profesionales de aproximadamente 16 personas a fines del siglo XVII[15].

15. La capilla de la catedral, dirigida por el maestro Diego José de Salazar, contaba con nueve voces y cinco ministriles, así como dos organistas y un número indeterminado de seises. Suárez Martos, Juan María. *Música sacra barroca en la catedral hispalense: los maestros del siglo XVII*. Sevilla, tesis doctoral inédita, 2007, vol. II, págs. 401-453. La capilla de la colegial del Salvador, bajo el ministerio de Francisco Sanz en los años 80, contaba con dos tenores, dos contraltos y cinco ministriles en plantilla; ya en 1728 eran 3 cantores tenores y 2 contraltos y 3 ministriles, aparte del maestro y el organista. Gutiérrez Cordero, María del Rosario. *La música en la colegiata de San Salvador de Sevilla*. Granada, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2008, págs. 149 y 176.

Contar con una capilla musical en una fiesta particular como la de San Antonio suponía reservarle la partida más onerosa del presupuesto, incluso mayor que la de la cera. En los últimos años del siglo XVII eran 100 reales por la actuación de las vísperas del 12 de junio y la del día 13, lo cual resultaba barato en comparación con los 150 reales que pagaba el concejo de la ciudad por el mismo servicio en los años 90[16]. Por ese precio, es altamente improbable que se tratase de la capilla musical de la catedral. En 1700 la capilla musical que sirvió en la fiesta de San Antonio, aunque no se conoce cuál era[17], ya cobraba 120 reales por la función principal y 90 por la segunda jornada de fiesta.

A lo que habría que sumarle un tanto por ciento más del salario de otros músicos que trabajaban de forma individual y que por lo tanto eran mucho más económicos, como el clarinero, el organista o la copia de ministriles. Mientras que el primero cobraba 22 reales en 1696 y posteriormente fijó sus servicios en 15 reales hasta que desapareció con el recorte del presupuesto en 1705, el segundo era *"paisano"* y probablemente por esa cercanía sentimental no llevó más de 8 en 1696 y 6 a partir de entonces, salvo los años en que desapareció a partir de 1707. Ya en los años 30 del siglo XVIII, no se contrata a ningún clarinero y la figura del organista ha regresado con el mismo salario de 6 reales, que desde 1731 asciende a 7,5, aunque desde 1735 volvió a cobrar 6[18]. La única información sobre el contexto en el que tocaba el organista consiste en una libranza *"por asistir a descubrir y enserrar al Santíssimo"* en 1733, luego probablemente se le encuadraba en actos extralitúrgicos del templo propios del tiempo festivo, aunque bien podría acompañar también a la capilla musical en la función principal.

En cuanto a la copia de ministriles, la contabilidad los denomina genéricamente *"las chirimías"*, sin proporcionar ningún dato sobre cuántos individuos tocaban estos aerófonos de madera o quién los re-

16. Archivo Municipal de Sevilla (AMS), Sec. II, Contaduría, Acuerdos para librar, tomo 36, carpeta 3, doc. 5.
17. Por los datos que se conservan sobre la capilla catedralicia en las actas capitulares, ésta no ejecutó ningún servicio para la capilla de san Antonio de los portugueses en todo el siglo XVII, aunque la información no es tan exhaustiva como la del siglo XVIII. Suárez Martos, Juan María. *Música sacra barroca...*, op. cit., vol. I, págs. 146-149.
18. Entre 1711 y 1720 en el hospital de las Cinco Llagas de Sevilla se pagó 8 ó 9 reales al organista por sus servicios en el Domingo de Quasimodo. Archivo de la Diputación de Sevilla (ADS), Legajo 183: Libro de capellanías, misas y memorias, s/fol. En 1747-1751 en la parroquia de santa Ana de Sevilla un organista podría cobrar 51 maravedíes (no llega a 5 reales) por participar en la fiesta particular anual de la capellanía del licenciado Francisco de Morgáez. Archivo Parroquial de Santa Ana (APSA), Libro de fábrica nº53, pág. 1821.

presentaba. Siempre con discretos honorarios (de 10 a 8 reales), formaron parte de la fiesta nocturna del 12 de junio, junto con la pirotecnia y las luminarias cuando las había, en un espectáculo de luz y sonido muy recurrente en el lenguaje celebrativo barroco. Los instrumentistas de viento madera solían amenizar la velada nocturna e interaccionar con el estallido de los cohetes. Eso explicaría por qué aparecen en la documentación en el mismo año que el gasto en luminarias y en que se engrosa la inversión en pirotecnia. Las fuentes de 1700 rezan *"a los cherimías por tocar quando los fuegos ocho reales"*. Aparecen explícitamente en la documentación en la transición entre un siglo y otro; más tarde enmascarados bajo la vaga expresión *"los instrumentos"*.

La capilla musical tendió a desaparecer de la fiesta con el tiempo. En 1701 todavía cobraba 300 reales por la actuación de tres días, aunque suministrarle el tradicional almuerzo sumó 30 reales más. En este caso, no se le denomina *"la música"*, sino *"los músicos"* y *"los instrumentos"*, lo cual nos hace pensar que los efectivos instrumentales tendieron a desplegarse a costa de las voces. Nunca se menciona qué instrumentos musicales eran, pero resulta llamativo que las libranzas de chirimías desaparezcan al poco de su introducción: probablemente estos instrumentos no eran otra cosa que una copia de ministriles que acabó desempeñando funciones no sólo en la fiesta nocturna sino también en las funciones religiosas, arrebatándole territorio a la capilla de música. En 1702 el pago de 300 reales por tres días de fiesta ya aparece claramente escindido en dos partidas: la música y los instrumentos, lo cual nos invita a deducir que la capilla musical no llevaba consigo ministriles, sino que estos eran contratados independientemente. Así seguirá siendo y al año siguiente serán los instrumentos los que superarán ampliamente a la capilla musical, pues unos ganarán 190 reales y actuarán los cinco días de fiesta, mientras que otros se conformarán con 75 reales. En 1704 en cambio la relación se invierte, al cobrar la música 190 y los instrumentos 125.

En 1705 ya no encontramos ninguna capilla musical, tan sólo instrumentos, lo cual supuso un significativo ahorro para la cofradía a pesar de que a su salario se sumó el almuerzo y el refresco de la tarde. Ahorro que continuaría ampliándose en los años venideros, conforme el presupuesto general de la fiesta se vaya recortando progresivamente. En su defensa debemos decir que una copia de ministriles podía interpretar dignamente el mismo repertorio polifónico que una capilla musical al completo, aunque obviamente con una tímbrica menos rica. Los diversos

instrumentos que eran capaces de tañer los ministriles podían adoptar las voces humanas para ejecutar una obra escrita para coro. Pasados los años de estrecheces, la capilla musical regresa en 1708 aunque sólo para una misa de 37 reales y medio, a cargo de don Manuel de Matos, quien recibe una gratificación, sin que esto suponga el desplazamiento de la música instrumental, la cual ve ascender de nuevo su recompensa por servir los cinco días e incluso por primera vez conocemos quién fue el proveedor: don Juan Franco.

También en los años 30 del siglo XVIII hay años en que no se menciona a capilla alguna, sino a los instrumentistas que sirvieron durante varias jornadas de la fiesta, y que probablemente formaban una copia de ministriles. Cada uno de los individuos se vería retribuido con 5 reales por jornada, aunque no siempre se les contrataba para todas ellas completas y aunque al comienzo de la década eran cuatro, en la mayoría de los años no eran más que tres hombres. De costumbre, se les invitaba a un piscolabis que no superaba nunca los 7 reales y medio y tendió a rebajarse hasta los 6, con la merma en el número de ministriles. Por lo tanto, a pesar de que la inversión total en la fiesta y en algunas de sus partidas se hubiera ampliado en los años 30, la música continuó constituyendo un concepto en el que era posible ahorrar gracias a la versatilidad de estos instrumentistas. Cuando a estos se sumaba una capilla musical, cobraba poco porque se trataba de una sola función en el día de la festividad o el último día. En 1734 y 1735 ésta corrió a cargo de uno de los hermanos, Domingo Vilela, pues de otro modo no se habría incluido en el presupuesto. En 1731 por primera vez la documentación declara qué capilla asistió: la de la colegial del Salvador, por precio de 50 reales, el recibo de la cual se conserva. Esta capilla musical se fundó en 1611 con una dotación particular de 40.000 y durante el siglo XVII vivió estrecheces; será en el siglo XVIII cuando se consolide y realice servicios fuera de su sede[19]. Es posible que ésta fuera la capilla que atendía las fiestas de San Antonio desde finales del siglo XVII, a juzgar por su bajo caché.

Sumando todas las partidas musicales, se puede decir que la inversión en música sufrió muchos altibajos en función de la participación de una capilla musical o no, gozando de su mejor momento en esos primeros años del siglo XVIII tan espléndidos. La fórmula más

19. Gómez Piñol, Emilio. *La Iglesia Colegial del Salvador: arte y sociedad en Sevilla (siglos XIII al XIX)*. Sevilla, Fundación Farmacéutica Avenzoar, 2000. Gutiérrez Cordero, María del Rosario. *La música en la colegiata...*, op. cit.

económica siempre fue la exclusiva contratación de instrumentistas, cifrada en 75 reales más refrigerio, y tendió a ser la más utilizada entrado el siglo XVIII.

Pirotecnia

Por si fuera poco, a fines del siglo XVII el paisaje sonoro se completaba con un elemento menos culto, menos religioso pero más sensible y público: la pirotecnia, de cuyo protagonismo en los fastos tenemos constancia a través de las relaciones de fiestas, que dedican largas páginas a describir su programa iconográfico y el ritual de su cremación. Sabemos que en la fiesta de san Antonio de los portugueses existía algún momento para la demostración ruidosa de júbilo porque en su nómina de gastos aparece la entrada *"cohetes"*, valorada nada menos que en 60 reales en 1696 y en 75 al año siguiente. En condiciones normales, la pirotecnia era la compañera habitual de las luminarias en la fiesta nocturna que seguía a las vísperas, una forma de hacer partícipes a los vecinos de la ciudad[20]. Es previsible que las libranzas en cohetes fuesen ampliándose a fines del siglo XVII, pues suponían un medio económico y popular de dar resonancia pública a la fiesta, por el que se inclinaron muchas otras instituciones sevillanas para dar lucimiento a fiestas con presupuesto decreciente[21].

No obstante, al comenzar la centuria siguiente el montante bajó escandalosamente hasta los 30 reales y en 1701 no hay rastro de fiesta nocturna aunque el programa festivo se prolongó por cinco días con la inclusión del jubileo de las cuarenta horas en la octava de san Antonio. A partir de 1702 regresaron los cohetes a la fiesta con un presupuesto fijo de no más de 34 reales, y en 1706 desaparecieron. Lo cierto es que en el siglo XVIII las autoridades municipales se mostraron reacias a permitir el uso de cohetes por razones de seguridad, comenzando sus prohibiciones en los años 90 del siglo XVII[22].

Sermón

Otra partida gravosa era la del personal eclesiástico necesario para la liturgia. En la contabilidad aparecen citados el predicador, el vicario de coro, el capellán de la hermandad y el sacristán. De todos ellos,

20. Bejarano Pellicer, Clara. *Los sonidos de la ciudad: el paisaje sonoro de Sevilla, siglos XVI al XVIII*. Sevilla, NODO, Ayuntamiento de Sevilla, ICAS, Instituto de la Cultura y las Artes, 2015, págs. 180-210.
21. También en el hospital de las Cinco Llagas durante la segunda mitad del siglo XVII fue recortando su presupuesto en fiestas y acrecentando el de pirotecnia. Bejarano Pellicer, Clara. "El paisaje sonoro del hospital de las Cinco Llagas de Sevilla durante la Edad Moderna". *Chronica nova*, no. 35, 2009, págs. 223-246.
22. Bejarano Pellicer, Clara. *Los sonidos de la ciudad*..., op. cit., págs. 211-212.

el que mayor gratificación (alrededor de 75 reales) recibía era, a la sazón, el predicador por su sermón solemne, pagado en metálico y en especie. La tarifa estándar de la Baja Modernidad para el sermón de una fiesta religiosa de carácter anual en Sevilla era invariablemente de 60 reales, aun cuando a mitad del siglo XVII se habían pagado 100 por él, y en las festividades extraordinarias el precio se multiplicaba desde el 50% hasta el 500%[23]. En años puntuales como 1700 y en 1708, con la introducción de una segunda jornada votiva de fiesta a cuenta de un particular, excepcionalmente los sermones pasaron a ser dos y por lo tanto también los agasajos al predicador. En adelante, sin embargo, aunque el programa festivo se extendió por cinco días con la inclusión del jubileo de las cuarenta horas, tan sólo hubo sermón el 13 de junio. Si bien durante años la contratación del predicador se realizó a través de la gestión de la comunidad franciscana, en momentos puntuales como 1705 la cofradía pagó a éste sin intermediarios.

Pero la retribución no se limitaba a la tarifa estipulada, puesto que los portugueses a fines del siglo XVII convidaban al predicador a chocolate. Esta costumbre de ofrecer este manjar al orador se convirtió en una práctica típica del siglo XVIII, pero a fines del siglo XVII todavía no abunda en la documentación sevillana, siendo el de los portugueses uno de los ejemplos más tempranos de concreción del "agasajo" (1696). En la mayoría de los años, este agasajo se valora en un escudo (15 reales) hasta 1708 sin aclarar si se paga en efectivo o en especie. En 1704 y 1705 se obvió la gratificación al predicador, aunque se pagaba el sermón. Por el contrario, en 1730 había ascendido a escudo y medio (22 reales) y la mayor parte de los años siguientes a 30 reales.

La participación de un predicador afamado en una fiesta religiosa constituía un elemento solemnizador muy propio de la cultura barroca de la Contrarreforma. Se desarrolló como un género literario repleto de figuras literarias y referencias eruditas, que aunque perduraba en el tiempo a través de publicaciones editoriales posteriores, alcanzaba su mayor poder comunicativo en la interpretación que de él hacía el orador en medio de la liturgia, con grandes técnicas dramáticas[24]. En el registro de la nación portuguesa, es raro que se mencione la identidad del predicador, pero a la fuerza debía de ser alguna figura especializada en estos menesteres.

23. Bejarano Pellicer, Clara. "La música en las fiestas municipales…", op. cit., págs. 45-76.
24. Núñez Beltrán, Miguel Ángel. *La oratoria sagrada en la época del Barroco. Doctrina, cultura y actitud ante la vida desde los sermones sevillanos del siglo XVII*. Sevilla, Universidad de Sevilla, Fundación Focus-Abengoa, 2000.

Oficios

Los oficios religiosos propiamente dichos también acarreaban un importante gasto de tres cifras para la cofradía, pues constituían la razón de ser de la fiesta. Según el libro de reglas, los cofrades debían asistir a las vísperas, misa y procesión del día de san Antonio de Padua portando su vela encendida y pagar una limosna especial para su celebración[25]. En raras ocasiones la contabilidad menciona el nombre del celebrante. En una fiesta religiosa tenían lugar funciones religiosas de categoría diversa, cada una de las cuales tenía un precio: algunas misas rezadas costaban 3 reales, otras rezadas se apreciaba en 2, y la misa cantada experimentó grandes fluctuaciones, pues si a fines del siglo XVII costaba 8 reales, ya a comienzos del siglo XVIII ascendió hasta los 18. La fiesta de san Antonio de los portugueses en 1696 constaba de tres misas de 3 reales cuyo oficiante se conoce, seis misas rezadas complementarias de 2 reales, y una misa cantada de 8 reales al domingo siguiente. Todo esto sumó 29 reales, pero además hay que añadir que las vísperas y la misa cantada que celebró la comunidad conventual de la Casa Grande de San Francisco por esta festividad el día del santo costaron a la hermandad 90 reales adicionales. En cambio, al año siguiente tan sólo se invirtieron 86 reales en las vísperas, la misa cantada del día 13 de junio a las que asistieron los religiosos del convento de san Francisco, y diez misas rezadas complementarias[26].

En 1700, la tarifa por la asistencia a las vísperas y función principal se fijó en 66 reales y permaneció mucho tiempo invariable. No obstante, la hermandad tendió a alargar la fiesta y a celebrar misas cantadas (y no rezadas) varios días, las cuales sí que se volvieron muy onerosas, según el capricho del convento. En 1700 hay que añadir al presupuesto los 60 reales de la segunda jornada de fiesta, a cargo de un particular. En 1701 a la fiesta se sumaron cuatro jornadas de jubileo con misa cantada, cada uno de los cuales costó la friolera de 40 reales a condición de que asistiera la comunidad monástica. En 1702, las misas cantadas del jubileo se habían abaratado hasta los 18 reales cada una, incluyendo la asistencia de los religiosos al descubrimiento y cierre del sagrario. En 1703, esas cuatro misas cantadas del jubileo volvían a encarecerse, montando 162 reales adicionales (50 reales las tres misas cantadas completas y 12 reales una de menor categoría, denominada *"de corillo"*). En 1704 tan sólo costaron 112 reales; en 1705 volvieron a

25. Archivo de la Congregación de los Padres Filipenses de Sevilla (ACFS), *Regla de la Hermandad de San Antonio de los Portugueses*, cap. XXVII.
26. Lo cual, junto con los 60 reales del sermón, se abonó inmediatamente en concepto de limosna a la comunidad monástica, según recibo de 14 de junio. APBF, leg. 44, doc. 134, s/f.

cifrarse en 18 cada una de las cuatro; en 1706 en 15 reales cada una de las tres, que pagaron donaciones particulares; en 1707 fueron sólo dos misas cantadas a 12 reales cada una. No obstante, en 1706 la cofradía optó por volver a la fórmula anterior y más barata de misas rezadas, con un nuevo encargo de 25 misas rezadas de 2 reales que habría de repetirse los años venideros. En 1708, la asistencia de la comunidad monástica a la segunda jornada costó tan sólo la mitad de lo que valió su asistencia el día de la función principal.

En los años 30 del Siglo de las Luces, además de la asistencia a la función principal, la comunidad monástica recibía el abultado encargo de misas cantadas, las cuales se cotizaban a 15 reales, aunque algunas adicionales no costaban más de 8 reales, y misas rezadas que se valoraban en 2 o en 3 reales, por lo que el presupuesto de la cofradía en liturgia claramente había vuelto a crecer. Las misas cantadas encargadas oscilaron entre 3 y 7 cada año, preferentemente una cada día del jubileo, y las rezadas entre 20 y 50.

Sea como fuere, los oficios religiosos daban sentido a la fiesta y constituyeron siempre un capítulo de máxima importancia. Se encargaban tantas misas no sólo porque el programa festivo se alargase, sino también porque durante el día del santo se sucedían las eucaristías sin solución de continuidad. Su cuantía se situaba siempre por debajo de la de la cera pero siempre muy elevada. Asimismo, servía como enlace para estrechar lazos con la comunidad anfitriona del convento, cuya asistencia era imprescindible. En la solemnidad de las misas cantadas y la abundancia de misas rezadas se cifraba la devoción de un grupo, por lo que no cabía escatimar en esa partida por más que fluctuasen los precios. Los años en que más se invirtió en misas fueron precisamente 1701, 1703, 1730 y 1732.

Conclusiones

En definitiva, esta contabilidad nos desvela un programa festivo extenso, que podía prolongarse desde las vísperas litúrgicas del 12 de junio hasta el domingo posterior a la festividad, de una a cinco jornadas que a veces contaban con programa festivo todas, comprendiendo hasta doce ceremonias religiosas que alimentaban a un numeroso clero, pero también con concesiones a los sentidos, pues estaban engalanadas con elementos estéticos visuales (cintas, velas), olfativos (juncia, flores, arrayán, perfume), sonoros (sermón, música, pirotecnia), gustativos (pan, vino, chocolate) e incluso táctiles (alfombras). Más allá de lo que revelan las cuentas, sabemos que la cofradía llevaba a cabo otras manifestaciones

festivas, noticias de las cuales se filtran de forma casual del puño y letra de los propios hermanos, como ésta cargada de nostalgia de 1702:

> *"Quando pasavan las fiestas y jubileos a más de mil y tantos reales se hasían altares portátiles se gastava mucha cera y otros años se exponía el santíssimo onde ahora está la imagen de la pura y limpia conceción y avía dos altares, lo que ahora se acomoda mejor exponiendo el santíssimo en la mano del señor san Antonio desde que se doró el retablo."*[27]

Lo cual nos revela que la fiesta portuguesa había tenido una dimensión pública que no siempre sale a relucir, destinada a la exaltación del Santísimo Sacramento, y que en 1702 se aspira a recuperar al elevar la inversión hasta más de mil reales[28].

Como se puede consultar gráficamente en los apéndices, el presupuesto para la fiesta se distribuía en varios conceptos, la mayoría de los cuales no superaba los 100 reales salvo la liturgia, la música y muy en especial la cera. Si bien la primera década del siglo XVIII supone un espectacular ascenso y una caída estrepitosa, los años 30 mantienen un ritmo de inversión más equilibrado en un nivel intermedio.

Buscando analogías con fiestas corporativas contemporáneas, nos vemos abocados a recrearlas mediante relaciones narrativas de fiestas, que nos ofrecen una visión distinta de la contabilidad. Por ejemplo, la cofradía de la virgen de la Hiniesta, sita en la parroquia de San Julián, celebró el 13 de mayo de 1704 una fiesta en honor de las victorias militares de Felipe V sobre sus enemigos en la Guerra de Sucesión Española. Para llevarla a cabo contó con una función solemne, gran cantidad de misas, gran despliegue de iluminación, música de una capilla (la de San Miguel) y sermón. La descripción siguiente nos ayudará a contextualizar los gastos que la fría contabilidad nos ha ofrecido cuando hablábamos de la cofradía de los portugueses:

> *"Y aviéndose manifestado esta Soberana Señora con grande copia de luzes, y todas las de las lámparas de su reverencia (que son muchas) empezaron a frequentarse Missas en su Altar, desde antes de las seis, continuándose hasta la nueve y media, en que estando ya junta, y congregada la Hermandad, entraron a tomar sus asientos en Comunidad, como lo an de uso, y costumbre, sin*

27. APBF, leg. 44, doc. 139, s/f.
28. Gamero Rojas, Mercedes y García Bernal, Jaime. "Las corporaciones de nación...", op. cit., págs. 347-388.

> *aver faltado a esta función ningún Hermano, sino es los ausentes, o enfermos, y començó la Missa de la Solemnidad con la música de la Parrochia del Arcángel Señor San Miguel, en que predicó el M.R.P.M. Fr. Joseph de Haro."*[29]

La relación narra cómo, al finalizar el sermón, la capilla de música cantó la Salve, los villancicos y la Letanía de Nuestra Señora. A su vez, la hermandad recibió la visita del Rosario de la parroquia de San Miguel, al cual salió a recibir a la calle con cirios, ministriles y clarines, y *"llegando a vista de la Iglesia, empezaron los repiques de las campanas, con fuegos en la torre, hasta que llegó a entrar en la Iglesia"*[30]. Para contrastar esta fiesta con otra más dieciochesca a salvo de amenazas bélicas, veamos la que la hermandad de la Divina Pastora de la parroquia de Santa Marina dedicó el 7 de febrero de 1751 a su fundador, un religioso capuchino:

> *"El día seis de dicho mes empezó el doble; el que siguió con mucha solemnidad hasta empezar la función. El día siete, quando la rosada Aurora con preciosos aljofares hacía salva a el Sol, se abrió la Iglesia, empezando desde entonces una crecidíssima copia de Missas. La Música de Señora Santa Ana, con la concertada harmónica dulzura de voces, e instrumentos dio principio a la Vigilia, que cantó el Beneficio de esta Iglesia, siguiéndose la Missa, y después la Oración Fúnebre, acabada la qual, se siguió el Responso, que entonó la Venerable Communidad de los Reverendos Padres Capuchinos, que honraron esta función. Siendo tanto el tumulto de gente, que con ser este Templo uno de los más espaciosos, que ennoblecen a esta Ciudad, fue este día corta sphera a tan innumerable concurso."*[31]

Por consiguiente, constatamos cómo las fiestas comunes celebradas por una corporación o hermandad en la Sevilla de la primera mitad del siglo XVIII utilizaban un lenguaje que, aunque cuantitativamente no tengamos fuentes para comparar con el de la cofradía de

29. *Rogativa, y fiesta a nuestra señora de la Iniesta patrona de la ciudad de Sevilla, celebrada en la Iglesia Parrochial del señor S. Julian ... en 13 de Mayo deste año de 1704 ... por nuestro muy Catholico Monarca, y Señor Don Phelipe V ... en paz con los Enemigos Hereges*. Sevilla, Juan de la Puerta, 1704, pág. 17.
30. Ibídem, pág. 45.
31. *Sermon funebre de honras, que en las solemnes exequias, que la... hermandad de la Divina Pastora Maria Santissima..., sita en la iglesia parroquial de Señora Santa Marina, de la ciudad de Sevilla, consagró a la buena memoria de su fundador... Isidoro de Sevilla, religioso professo de el Orden de Capuchinos de N.S.PÁG.S. Francisco*. Sevilla, Don Juan de Basoas, 1751, pág. 17.

los portugueses, cualitativamente concuerda: vemos en su contexto cómo interaccionaban la iluminación fastuosa, las series de misas, la función solemne con asistencia de una comunidad monástica que se viera implicada, la presencia obligatoria y corporativa de los hermanos, la capilla musical procedente de una parroquia local dotada de voces e instrumentos, los clarines, ministriles y los fuegos artificiales para recibir a los visitantes... Todo esto nos lleva a constatar que la comunidad portuguesa satisfacía los estándares de una fiesta barroca, a tono con las preferencias hispalenses, demostrando vivamente su fervor católico y su adhesión al lenguaje contrarreformista, sin caer en la ostentación ni convertir una fiesta particular en un acontecimiento cívico que habría implicado fiesta nocturna, procesión, danzas, mascaradas e invitación de las autoridades municipales y eclesiásticas. De hecho, ya en 1594 los portugueses afincados en Sevilla habían dado muestras de esta integración en su participación en las fiestas sacramentales de la collación del Salvador narradas por Reyes Messía de la Cerda, en las que destacaron por el rico programa iconográfico de sus invenciones y pasos[32].

Después de una segunda mitad del siglo XVII acuciada por las deudas que el Patronato de la hermandad no conseguía cobrar[33], la recuperación económica se evidencia en el comienzo del asolado de la capilla y la sala de la sacristía en 1699. De la documentación se desprende que a comienzos del siglo XVIII la cofradía de San Antonio parece apostar por devolverle a su efeméride patronal su antiguo esplendor, inyectándole recursos económicos reunidos por sus hermanos para, en la medida en que las circunstancias de cada año lo permitían, reclamar un puesto en la sociedad sevillana. Este afán tuvo su punto más alto en el pródigo año de 1702. Actitud contraria a la que tomó el cabildo municipal hispalense en las fiestas patronales que organizaba y financiaba, pues a partir de 1691 llevó a cabo una racionalización de su presupuesto y contabilidad, que habría de perdurar en la centuria venidera[34]. Por consiguiente, la cofradía lusa superó ampliamente en gasto a cada una de las fiestas patronales celebradas por el propio ayuntamiento en todos los años de la serie a partir de 1700, salvo en 1707 en que anduvieron parejas. No obstante, los portugueses también tuvieron que refrenar su entusiasmo pasados por años iniciales del siglo, de forma que ni en la primera dé-

32. Reyes Messía de la Cerda, *Discursos festivos*, (introducción y transcripción de Vicente Lleó Cañal). Sevilla, FOCUS, 1985.
33. Gamero Rojas, Mercedes y García Bernal, Jaime. "Las corporaciones de nación...", op. cit., pág. 376.
34. Bejarano Pellicer, Clara. "La música en las fiestas municipales...", op. cit., págs. 45-76.

cada ni en los años 30 se vieron fiestas tan espléndidas como aquellas paradigmáticas de 1701-1704, en que se llegó a duplicar y más allá el presupuesto de las fiestas concejiles más ricas, la de San Agustín y la de la Hiniesta.

¿Cómo explicar este esplendor de comienzos de siglo? ¿La nación portuguesa necesitaba reafirmarse temiendo las consecuencias del cambio de dinastía en el trono de la monarquía hispánica? ¿A través del lenguaje festivo ponía de manifiesto su imbricación en la sociedad sevillana o su adhesión a Felipe V en un contexto de guerra internacional? Lo cierto es que, fuera debido a su empobrecimiento o a las condiciones de la opinión pública, a partir de la firma del tratado de Methuen por parte de Pedro II de Portugal a fines de 1703, el giro de los acontecimientos en la guerra, la proclamación de archiduque Carlos en Évora y las sucesivas incursiones en territorio español, la fiesta de San Antonio se moderó progresivamente en derroche, y hasta 1708 en que se acumularon las derrotas austracistas no volvió a tener pretensiones de celebridad. Este escenario político debió de hacer que los portugueses que vivían en España se sintieran comprometidos. ¿Persiguieron una visibilidad social baja en 1705? ¿Se sintieron más seguros para manifestar su lealtad en 1708? Por el contrario, en los años 30 la fiesta parece muy estable en sus presupuestos y sus fórmulas festivas, probablemente animada por el clima festejante de la estancia borbónica en la capital hispalense y por la garantía de paz que suponía el reciente matrimonio del príncipe de Asturias con la portuguesa Bárbara de Braganza en 1728.

¿Realmente las circunstancias políticas tuvieron influencia sobre la evolución de la fiesta patronal de esta cofradía de nación, o más bien sus vaivenes responden al curso de los negocios de los que obtenían los recursos, que acababan de superar décadas de crisis? Probablemente los vaivenes de principios de siglo en gran parte se deban a la cambiante distribución del gasto que debe afrontar la cofradía en estas fechas, gravada por las obras de la solería, pero de todas formas no se puede afirmar con seguridad a falta de las cuentas totales.

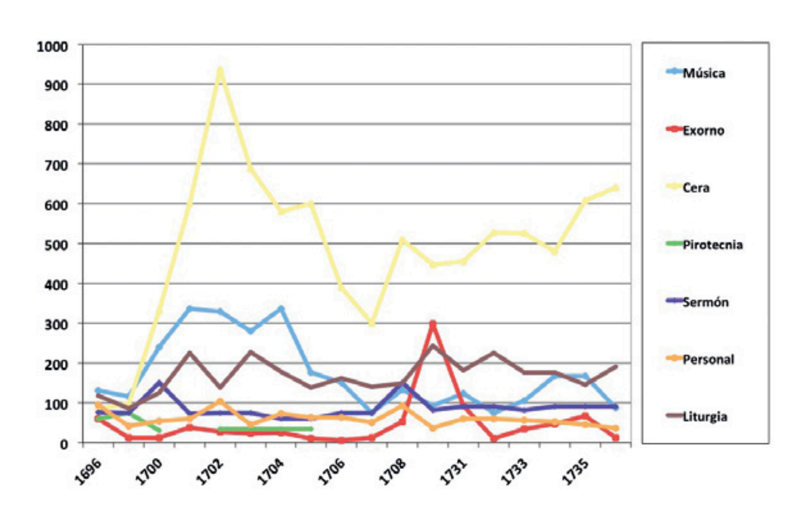
APÉNDICE 1: Tabla de los gastos contabilizados por la cofradía de los portugueses para la fiesta de San Antonio (1696-1736)

	Cera	Exorno	Especies	Música	Pirotecnia	Predicador	Personal	Funciones	Total
1696	84	59	17	130	60	76	95½*	119	641¾
1697	98	12**		116	75	75	42	86	563
1700	331			240½	30	150	55	126	960
1701	600	38		336		72	60	226	1332
1702	937	27		329	34	75	103½	138	1644
1703	688	23		280	34	75	45	228	1373
1704	580	25		336	34	60	72	178	1285
1705	600	10		176	34	60	63	138	1081
1706	390	6		150		75	63	161	851
1707	300	13		75		75	50	140	629
1708	509	52		132½		150	93½	149	1238
1730	447	299	11¼	93½		82	37½	244	1207
1731	455	93½	4	124½		90	60	181	915
1732	528	10		75		90	60½	226	989½
1733	525	34½		106		82½	56½	176	986
1734	480	48		168½		90	52½	176	990
1735	608	67	28	167		90	45	146	1131
1736	640	12		87		90	37½	191	1057

* Incluyendo 50 reales adicionales para el capellán de la capilla.

** A falta de otras partidas que no figuran expresamente pero se intuyen, por valor de 59 reales.

APÉNDICE 2: Gráfica de la evolución de los gastos contabilizados por la cofradía de los portugueses para la fiesta de San Antonio (1696-1736), por partidas.



Una casa portuguesa extramuros de Sevilla: la morada del doctor Simón de Tovar en la Calzada de la Cruz*

Francisco Javier Sánchez-Cid Gori
Doctor en Historia Moderna (España)

Resumen
El doctor Simón de Tovar, de familia judeoconversa, fue una personalidad insigne en la Sevilla del último tercio del siglo XVI por diversos motivos: su prestigio profesional como médico; sus libros sobre farmacopea y cosmografía; su amistad con el humanista Arias Montano y otros sabios europeos de la época; o sus actividades comerciales, especialmente en la trata esclavista, que le reportaron cuantiosos beneficios sobre los que cimentó una estimable fortuna. Sin embargo, su nombradía debe mucho a la selecta colección de plantas exóticas orientales y americanas que cultivó en un predio situado a las afueras de Sevilla, en la Calzada de la Cruz del Campo. En aquel terreno construyó también la casa que habitó hasta su muerte. La historia de esa mansión y de su jardín, que suscitó el interés de Felipe II, fue muy efímera, pues apenas le sobrevivieron.
Palabras clave: Jardín botánico, Plantas americanas, Casa extramuros, Médico, Simón de Tovar, Duarte de Acosta

Abstract
Doctor Simon de Tovar was from a Jewish family which had converted. He was an outstanding personality in the last third of the 16th century for many reasons: his professional prestige as a physician; his books on pharmacy and astronomy; his friendship with the humanist Arias Montano and other prominent European thinkers of the time; or his business interests, especially in the slave trade, the financial benefits of which enabled him to amass an enormous fortune. Nevertheless his name owes a lot to his rare collection of exotic Oriental and American plants which he cultivated on a property situated on the outskirts of Sevilla, in the Calzada de la Cruz del Campo. On this land he also built the house where he lived until he died. The history of the house and the garden was such that it aroused the interest of Felipe II but it was ephemeral, short-lived because the property (the house and the garden) barely survived him.

* Este trabajo forma parte del proyecto FF12015-63501-P

Keywords: *Botanical Garden, American Plants, Outskirts House, Physician, Simón de Tovar, Duarte de Acosta*

El artífice

El doctor Simón de Tovar (Faro, 1528 - Sevilla, 1596), como es sabido, fue un médico portugués radicado en la ciudad hispalense que alcanzó cierta celebridad en el ámbito científico de fines del siglo XVI por sus tratados sobre farmacopea y cosmografía[1]. Su prestigio intelectual lo prueba la correspondencia que mantuvo con sabios europeos de la época, entre ellos Benito Arias Montano, a quien estuvo unido por una intensa amistad[2]. Gracias al biblista de Fregenal de la Sierra, estricto contemporáneo suyo, el impresor Plantin le publicó en Amberes su primer libro –a pesar de los gastos y dificultades que eso le acarreaba– cuyo contenido versa sobre la composición de medicamentos[3]. A aquella obra siguieron otras dos editadas en Sevilla en el último decenio de su vida[4]. En la salida de

1. Los trabajos más recientes que conocemos sobre la figura del doctor Tovar son: López Pérez, Miguel y Rey Bueno, Mar. "Simón de Tovar (1528-1596): redes familiares, naturaleza americana y comercio de maravillas en la Sevilla del XVI", en *Dynamis: Acta Hispanica ad Medicinae Scientiarumque. Historiam Ilustrandam*, V. 2006, págs., 69-91, y Puerto, Javier. "Simón de Tovar (1528-1596), el oscuro mercader de prodigios", en Puerto Sarmiento, Javier; Esteva de Sagrera, Juan y Alegre Pérez, María Esther. *Prodigios y naufragios. Estudios sobre terapéutica farmacológica, en España y América, durante el Siglo de Oro*. Aranjuez, Doce Calles, 2006, págs., 209-255.
2. Gil, Juan. *Arias Montano en su entorno [bienes y herederos]*. Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1998, págs. 141-156 et passim.
3. Tovar, Simón de. *De compositorum medicamentorum examine nova methodis*, Amberes, Christophori Plantin, 1586. Para participación de Arias Montano véase Dávila Pérez, Antonio. *Benito Arias Montano. Correspondencia conservada en el Museo Plantin-Moretus de Amberes*. Madrid, Laberinto, 2002, vol. II, págs., 560-595 y López Piñero, José María y López Terrada, María Luz. *La influencia española en la introducción en Europa de las plantas americanas (1493-1623)*. Valencia, Universidad de Valencia/C.S.I.C., 1997.
4. Tovar, Simón de. *Hispalensium pharmacopoliorum recognitio*. Sevilla, Andrea Pescionis & Ioannis Leonis, 1587 y *Examen i censura por el doctor Simón de Tovar del modo*

las prensas un año después de la antuerpiense reprodujo esta íntegramente y la completó con la descripción de los sistemas de pesas y medidas españolas y romanas antiguas, así como con consejos sobre varias preparaciones farmacéuticas, para lo que contó con la colaboración del doctor Francisco Sánchez de Oropesa[5]. Este compendio tuvo su origen en un encargo del conde de Orgaz, asistente de Sevilla, para establecer una normativa que regulase en la ciudad las mezclas de los medicamentos "compuestos"[6]. Sin embargo, su postrer estudio se apartó del ámbito de sus investigaciones precedentes, pues lo consagró a los instrumentos de navegación para determinar las latitudes sobre la superficie terrestre[7].

El físico farense erigió una casa extramuros de Sevilla, en la Calzada de la Cruz, en cuyo jardín cultivó plantas autóctonas y exóticas, procedentes estas de América. El parterre –*"el más importante de los jardines existentes en la capital andaluza durante el siglo XVI"*[8]– aunque huerta privada, podía competir con aquellos que servían para aclimatar plantas que después iban a los sitios reales de Felipe II, quien mostró interés por él tras la muerte del médico[9]. Entre las muchas especies importadas de Indias por Simón de Tovar destaca el nardo americano; de esta y otras plantas envió semillas, raíces y tubérculos a eminentes científicos con los que cruzó correspondencia: Bernardus Paludanus (Berent ten Broeke) y Carolus Clusius (Charles de l'Écluse), profesor honorario de la Universidad de Leiden –fue esa una de sus varias ocupaciones- al que Tovar pudo haber conocido personalmente en Sevilla en 1565, aunque es muy poco probable, y con quien se puso en contacto epistolar por mediación de Arias Montano[10]. Clusius, uno de los princi-

de averiguar las alturas de la Tierra por la altura de la Estrella del Norte, tomada con ballestilla. Sevilla, Rodrigo de Cabrera, 1595.

5. Fernández Carrión, Mercedes, y Valverde, José Luis. *Farmacia y sociedad en Sevilla en el siglo XVI*. Sevilla, Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla, 1985, pág. 10 y López Piñero, José María y López Terrada, María Luz. *La influencia española...* op. cit, pág. 71.
6. Gil, Juan. Arias Montano ... op. cit., págs. 142-143.
7. Una breve síntesis de su contenido puede leerse en Vicente Maroto, María Isabel. "El arte de navegar", en López Piñero, José María (dir.), *Historia de la ciencia y de la técnica en la Corona de Castilla*. Vol. III, siglos XVI y XVII. Salamanca, Junta de Castilla y León, 2002, pág. 354.
8. López Piñero, José María. "Los jardines y los laboratorios de «destilación»", en López Piñero, José María (dir.), *Historia de la ciencia y de la técnica...* op. cit., pág. 97.
9. Pardo Tomás, José. *El tesoro natural de América. Colonialismo y ciencia en el siglo XVI (Oviedo, Monardes, Hernández)*. Madrid, Nivola, 2002, pág. 104; Fernández Carrión, Mercedes, y Valverde, José Luis. *Farmacia y sociedad...* op. cit., pág. 10 y López Pérez, Miguel y Rey Bueno, Mar. "Simón de Tovar..." op. cit., págs. 85-87.
10. Morales, Enrique. "Otras tres cartas de Benito Arias Montano a Abraham Ortels: edición crítica y traducción al español", en *Humanistica Lovaniensia*, vol. LIII. Leiden, Leuven University Press, 2004, págs., 219-249; Pardo Tomás, José. *El tesoro natural...*

pales fundadores de la horticultura, introductor del tulipán en Holanda, publicó en 1601 su obra más importante, *Rariorum Plantarum Historia*, en la que hace constantes alusiones a Simón de Tovar y a las plantas de su jardín botánico, de las que el médico portugués acostumbraba a hacer catálogos, el *Index horti Tovarici*[11]. Ese mismo sabio naturalista establecido en los Países Bajos también tradujo al latín y editó obras de Cristóbal de Acosta y García de Orta –personalidades muy próximas al protagonista de este artículo– sobre materia médica relacionada con la flora asiática[12].

El doctor Tovar alcanzó una posición económica muy desahogada con sus empresas comerciales, entre las que sobresalía el envío de cargamentos de esclavos africanos a Indias. Esta ocupación de mercader negrero no era excepcional entre los médicos sevillanos de aquel tiempo. Valga como ejemplo su colega Nicolás Monardes, que también se dedicó a ella[13]. Investigaciones recientes sitúan a Simón de Tovar en un rango preeminente entre los traficantes que participaban desde Sevilla en la trata esclavista[14]. No obstante, los productos con los que mercadeaba eran diversos: en las flotas de 1576 y 1581 exportó desde Sevilla géneros de gran demanda en América, como los vinos, y se hizo traer, de Nueva España o de la isla de Cuba, cochinilla y cueros de vacuno, artículos muy cotizados en la metrópoli[15]. El interés por consolidar su inserción en la economía novo-hispana era manifiesto, como viene a demostrar el intento de compra a Antonio Núñez Caldera –de quien luego se hablará– de haciendas y ganados que tuviere en México y le quisiere vender[16].

op. cit., pág. 114, Gil, Juan. *Arias Montano...* op. cit., pág. 143 y Puerto Sarmiento, Javier. "Simón de Tovar... op. cit., pág. 241.

11. López Piñero, José María. "Los jardines... op. cit., pág. 97, y López Piñero, José María y López Terrada, María Luz. *La influencia española...* op. cit, págs. 72, 76 y 87-88. Clusius envió a Tovar tulipanes, que en el jardín sevillano *"dieron bellísimas flores de diversos colores"* (Íbidem, pág. 74).
12. Íbidem, pág. 91 y 101.
13. Pardo Tomás, José, *El tesoro natural...* op. cit., págs., 99-100 y Esteban de Sagrera, Juan. "Prodigios y naufragios de la materia médica americana durante el Renacimiento", en Puerto Sarmiento, Javier et alii. *Prodigios y naufragios...* op. cit. Págs. 156-157.
14. Fernández Chaves, Manuel F. y Pérez García, Rafael Mauricio. "Las redes de la trata negrera: mercaderes portugueses y tráfico de esclavos en Sevilla (c. 1560-1580)", en Martín Casares, A. y García Barranco, M. *La esclavitud negroafricana en la Historia de España. Siglos XVI y XVII*. Granada, Editorial Comares, 210, pág. 27 y Puerto Sarmiento, Javier. "Simón de Tovar..., op. cit. págs. 216-219.
15. Archivo Histórico Provincial de Sevilla. Protocolos de Sevilla -en adelante: A.H.P.S.-P.S.- Leg. 10773; ofº 17; año 1582; lib. 4º; fols. 35 rº y 865 rº y leg. 10762; ofº 17; año 1581; lib. 2º; fol. 982 rº.
16. Poder concedido el primero de junio de 1581 a Francisco Pérez Lorenzo y Baltasar Rodríguez, residentes en México (A.H.P.S.-P.S. Leg. 10767; ofº 17; año 1581; lib. 6º; fol. 157 rº).

Pero sus redes mercantes no solo se extendían hacia América, también alcanzaban la costa norte-africana y Flandes. Participó en armazones de pesquería, sector totalmente controlado por los hombres de negocios lusitanos, en compañías a pérdida y ganancia con maestres de carabelas que iban a faenar al litoral de Cabo Blanco[17]. Asimismo, a comienzos de la década de 1580 ya efectuaba operaciones con comerciantes flamencos y sus corresponsales en Sevilla[18]. Mucho más de lo que se tiende a admitir, contrataciones y estudio eran actividades entrelazadas. Por este motivo, su afición a la flora americana no debe separarse tampoco de sus quehaceres mercantiles, pues no le impulsaban solo intereses científicos, sino que -como ha puesto de relieve algún autor- la importación de aquellas plantas no dejaba de ser un negocio lucrativo que, entre otros fines, surtía a los agentes del tráfico de maravillas destinado a los gabinetes de *naturalia*, tan de moda entre los poderosos de la época[19].

Un aspecto que permanece un tanto oscuro en la trayectoria de Simón de Tovar es su actividad como prestamista, pues desconocemos si fue habitual o solo la ejerció en ocasiones aisladas; si concedió dinero a crédito a un amplio número de personas o nada más que a un grupo selecto de elevada posición social. Los investigadores que han escrito sobre él han insistido en la deuda por la cual era acreedor del conde de Vimioso. El asunto ocupó durante mucho tiempo al doctor y a sus derechohabientes, porque el débito tardó en ser satisfecho casi cuarenta años. Hay razones que explican esta larga demora. El tomador del préstamo había sido don Alfonso o don Francisco de Portugal, segundo y tercer poseedor del título, respectivamente. Ambos combatieron con el rey don Sebastián en la batalla de Alcazarquivir y fueron hechos prisioneros. El mayor de ellos murió en cautiverio un año después, en 1579, pero su hijo fue rescatado a cambio de una crecida suma. Es plausible suponer que uno de los contribuyentes al ranzón con el que obtendría la libertad don Francisco fuese el doctor Tovar, por lo que este podría ser el origen de

17. A.H.P.S.-P.S. Leg. 10764; ofº 17; año 1581; lib. 5º; fols. 450 rº y 517 rº.
18. El 25 de abril de 1581 cobró a través de Juan van Herp y Nicolás Antonio, residentes en la ciudad hispalense, mil seiscientos cinco ducados por cédulas de cambio emitidas en Amberes por las casas de Pieter Panhuys y de los hermanos Balthasar y Georges de Moucheron (A.H.P.S.-P.S. Leg. 10767; ofº 17; año 1581; lib. 6º; fols. 236 rº y vº). Sobre los dos últimos –cuyas efigies podemos contemplar en el retrato familiar de 1563 que se conserva en el Rijksmuseum, atribuido a Cornelis de Zeeuw– las referencias en la bibliografía son muy numerosas, empezando por un estudio monográfico pionero escrito en neerlandés: Stoppelaar, Johannes Hermanus de. *Balthasar de Moucheron*. La Haya, Martinus Nijhoff, 1901. Noticias sobre Panhuys hallamos en Müller, Johannes. *Exile Memories and the Dutch Revolt. The Narrated Diaspora, 1550-1750*. Leiden, Brill, 2016, págs., 140-141.
19. Puerto Sarmiento, Javier. "Simón de Tovar..., op. cit., págs. 251-252.

la deuda. Su impago había derivado al inicio de 1581 en una reclamación judicial, pues el treinta de marzo el médico ratificaba un poder que había dado previamente a Francisco Nunes de Beja y a Diego Nunes Caldeira, hijo del anterior –los vínculos clientelares de esa familia y Simón de Tovar eran muy intensos, como estamos viendo– para comparecer ante el corregidor de la corte y casa de suplicación de Lisboa y presentar la provisión real de Felipe II por la cual lo autorizaba a hacer ejecución sobre los bienes del conde de Vimioso, así como para seguir el pleito en todas las instancias que fuesen necesarias[20]. No obstante, los acontecimientos políticos y militares complicaron más aún el intento. Don Francisco de Portugal se reveló como uno de los más acérrimos partidarios entre la alta nobleza lusa de don Antonio, el prior de Crato, y su participación en las alteraciones originadas por la pugna entre este y el monarca español fue muy destacada, hasta el punto de que Felipe II, tras recibir el juramento de fidelidad de las cortes portuguesas el 16 de abril de 1581 en Tomar, excluyó al conde de Vimioso del indulto general que concedió[21]. El aristócrata murió en julio de 1582[22].

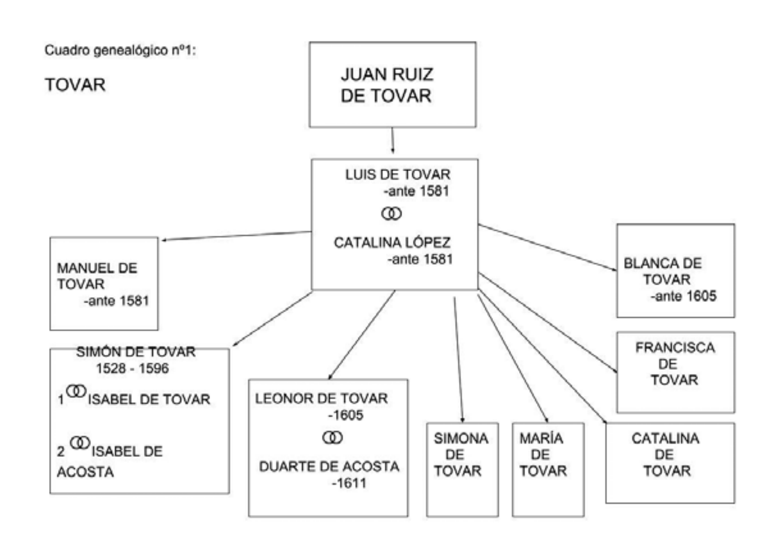
La situación económica de la noble casa quedó muy maltrecha a resultas de la confiscación que padeció de los bienes de su hacienda y estado, de manera que el cuarto conde, don Luis, tuvo que emprender una tenaz lucha en los tribunales para recuperar las propiedades y salir del estado de ruina en que había quedado. Se comprende que el doctor Tovar hallase dificultades para cobrar la deuda, razón por la que en febrero de 1584 dio un nuevo poder –al que siguieron otros muchos, suyos y de sus hijos– para aquellos de sus pleitos que se viesen en Lisboa, citando expresamente el que mantenía con el conde de Vimioso[23].

20. A.H.P.S.-P.S. Leg. 10767; ofº. 17; año 1581; lib. 6º; fol. 377 rº.

21. La memoria del perdón se publicó dos días después, el 18. Vid. Bouza Álvarez, Fernando. *Portugal en la Monarquía Hispánica (1580-1640). Felipe II, las Cortes de Tomar y la génesis del Portugal católico*. Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1986, vol. I, págs., 212-217 y vol. II, págs. 593-594.

22. Según la mayoría de los historiadores, en mar abierto frente a las Azores durante la batalla naval de la isla Terceira o al día siguiente (Valladares, Rafael. *La conquista de Lisboa: violencia militar y comunidad política en Portugal, 1578-1583*. Madrid, Marcial Pons, 2008, pág. 143; MacKay, Ruth. *The Baker Who Pretended to Be King of Portugal*. Chicago, University of Chicago Press, 2012, pág. 66 o Coelho, António Borges. *Os Filipes. História de Portugal*, vol. V. Lisboa, Caminho, 2015, pág 42). Pero también se ha sostenido, con el soporte de un documento de la Biblioteca Nacional de Madrid (Mss. 2572, fols. 34-37) que murió degollado en Lisboa por mandato de Felipe II el día 27 de aquel mes y año: Pizarro Llorente, Henar. *Un gran patrón en la corte de Felipe II. Don Gaspar de Quiroga*. Madrid, Universidad Pontificia de Comillas, 2004, pág. 451.

23. El poder se lo otorgó a los doctores Manuel Fernandes y Pedro Dias, abogados en la corte y casa de suplicación, junto con Pedro da Costa y Gregorio de Lima, todos vecinos de Lisboa (A.H.P.S.-P.S. Leg. 10787; ofº 17; año 1584; lib. 1º; fol. 629 rº).

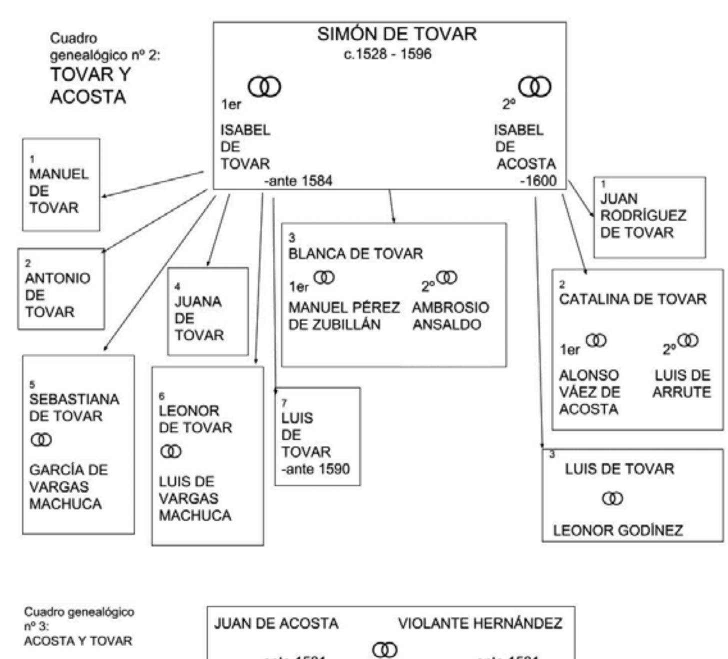


La causa, que tenía trazas de eternizarse, perduró hasta enero de 1617, momento en que los herederos del físico aceptaron la transacción con los sucesores del prestatario, a la que por fin se había llegado en la capital lusa[24].

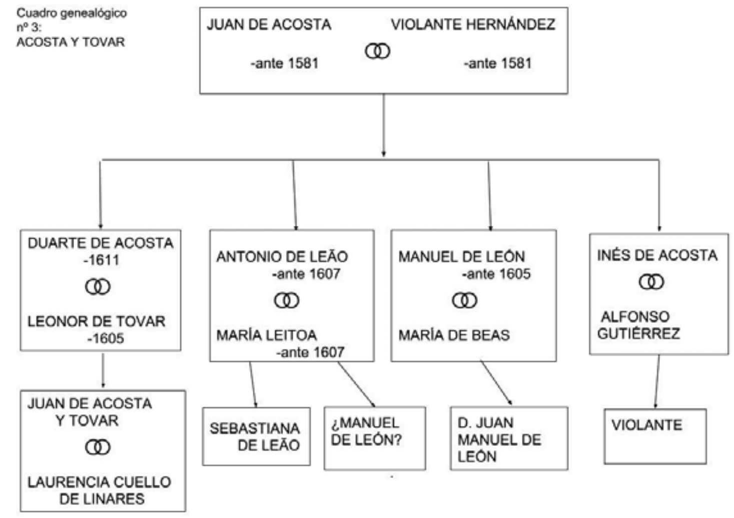
En cuanto a los antepasados y vínculos familiares de Simón de Tovar, recogemos en los cuadros genealógicos insertos el estado actual de nuestros conocimientos[25]. Aquí nos centraremos en el protagonista de este artículo, del que sabemos que se casó dos veces. La primera, con doña Isabel de Tovar, de quien tuvo siete hijos[26]; la segunda, con doña Isabel de Acosta, en la que engendró otros tres. Esta última era hija del ya citado doctor Cristóbal de Acosta –autor de un capital tratado farmacológico sobre plantas de la India– y de su legítima mujer, doña Beatriz de Meneses[27]. En su testamento, Arias Montano recuerda esta filiación y la amistad que tuvo con su padre[28]. El físico farense se desposó en 1584 con doña Isabel de Acosta, que a la sazón vivía en Burgos, en donde su progenitor estaba afincado y ejercía la medicina[29]. En abril de ese año, Tovar había obtenido dispensa papal para celebrar las nupcias, por estar emparentados los contrayentes en segundo y tercer grado, y

24. El acuerdo fue negociado por Duarte Pinto de Elvas, que actuaba en nombre de doña Leonor, doña Sebastiana y don Luis de Tovar (A.H.P.S.-P-S. Leg. 5027; ofº 7; año 1614; lib. 3º; fol. 615 rº. Leg. 9370; ofº 15; año 1615; lib. 4º; fol. 726 vº y leg. 5034; ofº 7; año 1617; lib. 1º; fol. 309 rº).
25. Corregimos y ampliamos en estos cuadros los datos que expusimos en Sánchez-Cid, Francisco Javier. *La familia del dramaturgo Felipe Godínez: un clan judeoconverso en la época de la Contrarreforma*. Huelva, Universidad de Huelva, 2016, págs. 307-308.
26. Enmendamos el error cometido en íbidem, pág. 307: el número de hijos del doctor hay que subirlo a diez, pues la Blanca de Tovar casada con Manuel Pérez de Zubillán y, tras enviudar de este, con Ambrosio Ansaldo de Gregorio, era hija suya, aunque Simón de Tovar también tenía una hermana con ese mismo nombre.
27. Es la obra que Clusius tradujo al latín: Acosta, Cristóbal de. *Tractado de las drogas y medicinas de las Indias Orientales*. Burgos, Martín de Victoria, 1578.
28. El testamento de Benito Arias Montano se halla entre los protocolos sevillanos: A.H.P.S.-P.S. Leg. 6103; ofº 10; año 1598; fol. 388 rº. Está transcrito en Gil, Juan. Arias Montano... op. cit., págs., 315-323.
29. Ignoramos en qué se basa Javier Puerto para sostener que el casamiento se produjo *"poco antes de la marcha de Villamartín a Ayamonte"*, que sitúa hacia 1557 o 1558 (Puerto Sarmiento, Javier. "Simón de Tovar... op. cit., pág. 211).

se obligaba, por mandato de Su Santidad, a dotar a la esposa con quinientos ducados de oro situados sobre sus bienes muebles e inmuebles[30].



Los descendientes directos de Simón de Tovar tuvieron suertes y destinos dispares: alguno emigró a América, otros permanecieron en la Península; la mayoría de ellos murieron jóvenes, solo cuatro sobrevivieron en muchos años al padre[31].



En puridad, no puede hablarse de una estrategia matrimonial por parte de Simón de Tovar para con sus descendientes –asunto tan importante entre familias en ascenso social– porque la tendencia inicial a consolidar la posición económica mediante los sucesivos enlaces de Blanca, la hija mayor, con acaudalados comerciantes, como lo fueron Manuel Pérez de Zubillán, portugués llegado a Sevilla desde Lisboa al iniciarse la década de 1580, socio mercantil de su padre, y Ambrosio Ansaldo de Gregorio, miembro de la influyente colonia genovesa, no pudo tener continuidad[32].

30. A.H.P.S.-P.S. Leg. 10787; ofº 17; año 1584; lib. 2º; fol. 534 vº.
31. En 1620 aún vivían Sebastiana, Leonor, Catalina y Luis (A.H.P.S.-P.S. Leg. 17803; ofº 9; año 1620; lib. 3º; fol. 692 rº.
32. A.H.P.S.-P.S. Leg. 10767; ofº 17; año 1581; lib. 6º; fol. 128 rº. Leg. 10764; ofº 17; año 1581; lib. 5º; fols. 446 rº, 450 rº y 517 rº. Leg. 10773; ofº 17; año 1582; lib. 4º; fol. 35 rº. Leg. 9940; ofº 16; año 1591; lib. 1º; fol. 539 rº y leg. 9285; ofº 15; año 1595; lib. 2º; fols. 127 rº y 148 rº.

Las dos siguientes hijas del médico, habidas también de su primer matrimonio, doña Sebastiana y doña Leonor, disponiendo para la dote de la herencia paterna, concertaron sus bodas con miembros de la oligarquía cristiano-vieja sevillana y se desposaron con dos hermanos, hijos del jurado Antonio de Vargas Machuca, de quienes sufrieron sus desarreglos financieros, en especial doña Sebastiana, objeto de violencia conyugal para obligarla a que accediese a afrontar con su peculio las deudas contraídas por su marido[33]. Pero estos enlaces se realizaron tras la muerte del físico, así como los de los dos vástagos menores, Catalina y Luis, quienes se casarían con el licenciado Alonso Váez de Acosta y Leonor Godínez –entroncando de esta manera su familia con la del dramaturgo Felipe Godínez– consortes ambos de inocultable ascendencia judeoconversa[34].

Una mansión con jardín de plantas exóticas

La documentación notarial suministra datos suficientes para establecer de forma muy aproximada la situación del inmueble en el que vivió y cultivó sus plantas el médico e intentar un acercamiento a la descripción de las partes que lo compusieron. El elemento central fueron unas casas principales, con su huerta y jardín, situadas extramuros de Sevilla, por el este, en la collación de San Roque –llamada de Nuestra Señora de los Ángeles hasta la penúltima década del siglo XVI– con salida a la Calzada de la Cruz del Campo[35]. Aquella obra fue mandada edificar por el doctor Tovar sobre unos solares en los que probablemente existiesen ya unas construcciones anteriores[36]. Además de la morada familiar, el vergel y la huerta, la finca constaba de una fuente, tierras labrantías y unas casas pequeñas accesorias con dos asientos de tahonas[37]. Estas últimas edificaciones debían de estar ambas provistas, por tanto, de molino y horno de pan[38].

33. Sánchez-Cid, Francisco Javier. *La violencia contra la mujer en la Sevilla del Siglo de Oro (1569-1626)*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2011, págs. 128-131.
34. Sánchez-Cid, Francisco Javier. *La familia del dramaturgo...* op. cit., págs. 240-248. Es obvio que Javier Puerto confunde a Luis de Tovar, hijo menor del médico, con un homónimo. Difícilmente podría haber pasado a Indias como criado de un licenciado en 1578, ya que nació en 1589 (Puerto Sarmiento, Javier. "Simón de Tovar... op. cit, pág. 211).
35. A.H.P.S.-P.S. Leg. 6133; ofº 10; año 1605; lib. 1º; fol. 1299 rº.
36. *"Unos solares en el camino de la Cruz, en la calzada, en que están reedificadas unas casas grandes con su jardín y huertas, que fueron de la morada del doctor Simón de Tovar y Duarte de Acosta"* (A.H.P.S.-P.S. Leg. 17771; ofº 9; año 1609; lib. 1º; fol. 708 rº).
37. A.H.P.S.-P.S. Leg. 15096; ofº 22; año 1608; lib. 3º; fol. 85 vº y leg. 4216; ofº 6; año 1608; lib. 3º; fol. 1459 rº.
38. A.H.P.S.-P.S. Leg. 10872; ofº 17; año 1607; lib. 1º; fol. 281 rº.

Durante los años en los que habitó en aquel paraje, Simón de Tovar amplió las dependencias iniciales. A través de su testamento, que redactó Arias Montano por el poder que el médico le dio para ello, nos llega la información de que había comprado y juntado cal, madera y otros materiales para labrar un aposento, cuya traza había encomendado a Marcos Pérez de Ocampo, al que hizo venir desde Aracena[39]. Este alarife era amigo del erudito humanista y debemos identificarlo sin duda con el Marcos Pérez, natural de Galaroza, que fuera maestro mayor de la fábrica del hospital de las Cinco Llagas de Sevilla desde 1587 y que diez años antes de esa fecha construyera junto con Alonso Miguel el puente de los Pelambres en Aroche, donde se localizaba la Real Aduana[40]. Tuvo el arquitecto una muerte desgraciada, al caer de un andamio mientras medía los arcos de unas capillas que se alzaban en la iglesia mayor de Aracena, el 13 de agosto de 1597. Arias Montano supo de la adversidad y acudió a su entierro[41]. Falleció, pues, el alarife doce meses y unos días después que el doctor Tovar y quizá, por la escasa diferencia entre ambos decesos, no diera lugar a que se ejecutara la manda que el médico dispuso en su testamento por la cual se habría de encargar a Marcos Pérez que le labrase un altar para su sepultura, junto a la de su primera mujer, en el convento de San Benito[42].

De las escrituras notariales se desprenden referencias a los linderos de la finca y a su extensión, así como menciones topográficas. Acerca de la tierra de labor se nos dice que la hoja de pan sembrar, situada junto a Santo Domingo de Portaceli, era de cuatro fanegas y limitaba por todas partes con arboledas del arzobispo de Sevilla[43]. De ello se deduce que, además de hallarse separada del resto de las piezas de la propiedad, ocupaba un espacio no pequeño entre las actuales avenidas de Eduardo Dato y Luis Montoto. De las casas se señala que estaban en la Calzada de la Cruz *"de la otra parte de los Caños de Carmona"*, por tanto, entendemos, a la derecha de ellos saliendo por la Puerta de Carmona, o lo que es igual, en el lado opuesto al monasterio de San Benito[44]. Las casas principales y las accesorias, las tahonas, el jardín y las huertas sí

39. A.H.P.S.-P.S. Leg. 6091; ofº 10; año 1596; lib. 4º; fol. 1029 rº. El testamento está parcialmente transcrito en Gil, Juan. Arias Montano..., op. cit., págs. 229-233.
40. Llaguno y Amírola, Eugenio y Ceán Bermúdez, Juan Agustín. *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*. Madrid, Imprenta Real, 1829. Tomo III, págs. 71-73.
41. Sánchez de Ortega, Fernando. *Memorias y sucesos notables de Europa, especialmente de Aracena y de sus inmediaciones (anales de 1558-1611)*. Edición de Javier Pérez-Embid Wamba. Huelva, Diputación Provincial, 1999, fol. 71 vº.
42. A.H.P.S.-P.S. Leg. 6091; ofº 10; año1596; lib. 4º; fol. 1029 rº
43. A.H.P.S.-P.S. Leg. 4217; ofº 6; año 1608; lib. 4º; fol. 433 vº.
44. A.H.P.S.-P.S. Leg. 5013; ofº 7; año 1609; lib. 1º; fol. 893 rº.

formaban un bloque compacto. Cuando se realizó la gestión cortesana para incorporar el vergel –tasado en aquel momento en mil seiscientos ducados– al patrimonio regio se señalaron sus dimensiones: de fondo, ciento y noventa y dos pies; de largo, doscientos noventa y cinco[45]. Por otra parte, en dos cartas notariales se nos precisan también sus lindes: el camino de la Cruz del Campo (presumiblemente donde se situaba la fachada del edificio), las casas del jurado Barrasa, que antes habían sido de Diego Ramírez de Miranda, y la calleja del secretario Sandoval[46]. Tal vez se haya omitido en la documentación un cuarto límite, que habría de ser la ya mencionada arboleda del Cardenal.

El devenir del inmueble hasta su enajenación por la familia

Los terrenos sobre los que se erigieron las casas y se cultivaron jardín y huerto eran solares pertenecientes al monasterio de San Benito (hasta el siglo XVI Santo Domingo de Silos, de la orden benedictina, por proceder sus primeros cenobitas de aquella abadía castellana). Entre el fin de la década de 1570 y comienzos de la siguiente, la comunidad monacal convendría con el doctor Simón de Tovar la cesión a perpetuidad del dominio útil de los terrenos a cambio de un canon anual de nueve ducados y media gallina. Estos censos enfitéuticos permitían construir sin necesidad de solicitar licencia al propietario del dominio directo, por lo cual el doctor levantó unas casas –en el plural de la época– y trazó su jardín, junto a un espacio que reservó para huerta, completando el conjunto con las tahonas, que tal vez no alzara él, sino que ya existiesen antes de su llegada.

El momento en el que el médico farense comenzó a habitar la mansión nos es posible fecharlo con exactitud[47]. En un recibo suscrito el 20 de marzo de 1581 figura aún como vecino de la collación de San Bartolomé; diez días después, en otra carta notarial, se mantiene su avecindamiento en la misma parroquia, y, sin embargo, la escritura, según reza en su escatocolo, se firmó *"en las casas huerta del doctor, que son en la Calzada de la Cruz, extramuros de Sevilla"*. El asunto queda definitivamente concluso con dos documentos otorgados el 25 de abril,

45. Puerto Sarmiento, Javier. "Simón de Tovar... op. cit., pág. 248. El tamaño, por tanto, sería menor de media hectárea: unos 4.400 metros cuadrados.
46. A.H.P.S.-P.S. Leg. 13784; ofº 20; año 1608; lib. 4º; fol. 277 rº y leg. 4216; ofº 6; año 1608; lib. 3º; fol. 1459 rº.
47. Suponen erróneamente Miguel López y Mar Rey, así como Javier Puerto, que ya hacia 1570 vivía Simón de Tovar en la Calzada de la Cruz (López Pérez, Miguel y Rey Bueno, Mar. "Simón de Tovar... op. cit., pág. 72 y Puerto Sarmiento, Javier. "Simón de Tovar... op. cit, pág. 211). Durante la década de los setenta residía en la collación de San Bartolomé, dentro del recinto amurallado. Por dar alguna referencia documental: A.H.P.S.-P.S. Leg. 9215; ofº 15; año 1577; lib. 2º; fol. 918 vº. Leg. 7781; ofº 13; año 1575; lib. 2º; fol. 427 vº y leg. 10762; ofº 17; año 1581; libº 2º; fol. 189 rº.

en los que se declaraba vecino de Santa María de los Ángeles, es decir, en el barrio de San Roque[48].

En las proximidades del inmueble, como se ha visto, el doctor Tovar adquirió el usufructo de una hoja de tierra para cultivar trigo. Más adelante, según se ha señalado también, construyó otra vivienda en el solar, con planos de Marcos Pérez de Ocampo, que estaba destinada a su concuñado Antonio Núñez Caldera, quien seguramente no la habitase nunca, porque durante la década de los noventa se fue a la corte madrileña para establecerse en ella.

Con su muerte, la obra de Simón de Tovar pronto se vino abajo, presa del abandono por parte de los herederos[49]. En su última voluntad, el médico farense había encomendado a Arias Montano su jardín de plantas medicinales y peregrinas, pero el hebraísta expiró dos años después y el jardín descaeció, pues, como escribía en julio de 1603 el cosmógrafo Rodrigo Zamorano en carta a Clusius, *"al desaparecer Tovar, desapareció su huerto"*[50]. Suerte pareja correría en un primer momento la casa principal, que, al parecer, se deshabitó enseguida. La viuda, doña Isabel de Acosta, apenas vivió en ella tras la defunción de su marido; en 1598 residía ya en la collación de San Lorenzo –así consta en el testamento de Arias Montano– y al poco tiempo contrajo nuevas nupcias con el regidor astigitano Gonzalo Carrillo de Villalobos, feneciendo en Écija solo cuatro años después del doctor Tovar[51]. El tutor legal de los hijos menores del matrimonio, Núñez Caldeira, hombre de grandes empresas comerciales, tampoco moró allí –residía en Madrid, como se ha dicho– y la curaduría la realizó a través de persona interpuesta: Duarte de Acosta, mercader y cuñado del médico, socio en Sevilla de Caldeira, con el que mantenía relaciones de negocios al menos desde 1572, cuando este residía en Flandes y él en el Reino de Marruecos[52].

48. A.H.P.S.-P.S. Leg. 10766; ofº 17; año 1581; lib. 3º; fol. 961 rº y leg. 10767; ofº 17; año 1581; lib. 6º; fols. 377 rº y 236 rº y vº.
49. Se conserva el inventario *post mortem* de los enseres del inmueble –en el que no nos detendremos para no salir del objeto de nuestro estudio– realizado por Benito Arias Montano el 31 de julio de 1596 ante el escribano público Marco Antonio de Alfaro, que, además de esclavos y bestias de carga, incluye plata, tapicería, ropa blanca y de vestir, alhajas, porcelana y armas, entre otros objetos (A.H.P.S.-P.S. Leg. 6091; ofº 10; año 1596; lib. 4º; fol. 1027 rº).
50. Gil, Juan. *Arias Montano...*, op. cit., p. 150.
51. La partición de sus bienes se hizo en febrero de 1600, pero no hemos logrado consultarla porque el legajo en que se halla resulta ilegible (Archivo Municipal de Écija. Protocolos Notariales. Leg. 884; año 1600. Ante el escribano público Melchor Francisco Cano). La referencia a ese documento en A.H.P.S.-P.S. Leg. 4216; ofº 6; año 1608; lib. 3º; fol. 1459 rº.
52. El concierto entre ambos para liquidar cuentas de aquel período en A.H.P.S.-P.S.

Tampoco Acosta, que acabaría encargándose de los asuntos tocantes a la casa de la Calzada, se domicilió en ella durante un período largo. Con seguridad, solo lo hizo durante el bienio inmediato anterior a la enajenación de la finca por la familia, pues entre 1596 y 1606 vivía aún en Santa María la Blanca y únicamente en documentos de 1607 y 1608 se le da por vecino de la parroquia de San Roque[53].

Más determinante para el desalojo de la morada que las situaciones particulares de los herederos quizás fuese el pleito ejecutivo entablado contra ellos por el monasterio de San Benito, a cuyas pretensiones se opuso Duarte de Acosta en nombre de los derechohabientes del médico y para tal fin efectuó autos y diligencias[54]. Esta disputa jurídica pudo fallarse a favor de los intereses de la familia a fines de 1604 y eso explicaría que, aunque la vivienda mayor siguiese sin ocuparse, las tierras y las demás dependencias fuesen cedidas a terceros para su uso. No había sido otra la voluntad del doctor Tovar, quién aconsejaba en su testamento que se vendiese o arrendase la huerta grande. Así se realizó, como vemos por un contrato de aparcería de 1605, que firmó Duarte de Acosta con un hortelano, para su aprovechamiento durante dos años a cambio de la mitad de la granjería que aquel obtuviese. El contrato especificaba que se le transfería desde primero de febrero de ese año la huerta y la arboleda, pero no el jardín, con la obligación de cuidar los árboles, replantarlos y mantenerlos[55]. Por lo demás, las casas anejas a la edificación principal, con sus dos asientos de tahonas, las arrendó el comerciante a tres panaderos, desde el inicio de enero de 1607, por

---

Leg. 10810; ofº 17; año 1581; lib. 2º; s. nº, 8 de febrero. Respecto a la curaduría, al casarse doña Catalina de Tovar con el licenciado Alonso Váez de Acosta en 1602, este abogado moguereño se hizo cargo también de la tutela del hermano de su mujer, Luis, el hijo menor del físico (Archivo Municipal de Moguer. Protocolos de Moguer –en adelante: A.M.M.-P.M– Leg. 45; año 1602; fols. 991 vº y 992 vº).

53. En una escritura de 9 de agosto de 1606 aún se indica la vecindad de Duarte de Acosta en Santa María la Blanca (A.H.P.S.-P.S. Leg. 19990; ofº 17; año 1606; lib. 4º; fol. 521 rº). Al final de ese año, el 22 de diciembre, don Juan de Acosta y Tovar arrienda unas casas en dicha collación –*"en una barrera sin salida en que solía vivir Duarte de Acosta, mi padre"*– de las que tenía tomados amparo y posesión, probablemente como garantía del cobro de la dote materna (A.H.P.S.-P.S. Leg. 6141; ofº 10; año 1606; lib. 5º; fol. 526 rº). Por consiguiente, la mudanza hubo de producirse a fines de 1606 y la residencia del mercader en la mansión de la Calzada de la Cruz no se prolongaría mucho después del 21 de octubre de 1608 –fecha de la última escritura con mención de que habitaba en San Roque– porque dos meses más tarde estaba preso en la cárcel real de Sevilla, de la que sería trasladado a la pública de Madrid a comienzos del año siguiente (A.H.P.S.-P.S. Leg. 4217; ofº 6; año 1608; lib. 4º; fol. 433 vº. Leg. 15097; ofº 22; año 1608; lib. 4º; fol. 1373 rº. Leg. 5013; ofº 7; año 1609; fol. 893 rº).

54. A.H.P.S.-P.S. Leg. 4129; ofº 6; año 1602; lib. 3º (I); fol. 439 rº.

55. A.H.P.S.-P.S. Leg. 6133; ofº 10; año 1605; lib. 1º; fol. 1299 rº.

período de un año en precio de tres ducados y medio mensuales[56]. Es muy probable que estas dependencias hubiesen sido anteriormente dadas en alquiler, ya fuese a estos o a otros arrendatarios.

Entre fines de 1607 e inicios de 1608 la falta de liquidez de Duarte de Acosta lo arrastra a pleitos con sus propios deudos en los que la finca, administrada por él y en la que vivía, ocupa un lugar central. En el verano del primero de esos años, su cuñada doña María de Beas había lastado como fiadora suya una alta cantidad, novecientos ducados, ante la Casa de la Contratación de Indias. Como Duarte de Acosta tenía obligación de sacarla a paz y a salvo por la escritura relacionada con el asunto del pago que firmó a favor de su hermano, el marido de doña María, en 1595, esta le puso demanda y logró que el presidente y oidores de dicho organismo fallasen en su favor y ejecutasen embargo de los bienes del mercader. Asimismo, solicitó que esos bienes –las casas de la Calzada, el jardín, la huerta y el haza de labor- se sacasen a licitación. Salieron al pleito como contradictores de su pretensión don Juan de Acosta y Tovar, hijo de Duarte, como heredero de su madre, y el licenciado Váez de Acosta, en nombre de don Luis de Tovar, de quien era curador, alegando los derechos del menor sobre la propiedad. Para complicar más la maraña de intereses familiares, otro sobrino de Duarte de Acosta, Manuel de León, avecindado en Cádiz, intervino alegando que debía ser preferido en el orden de los acreedores a doña María de Beas, por tener una obligación de pago de su tío, no satisfecha aún, anterior en unos meses a la de aquella. La confrontación terminó con un acuerdo entre las partes que permitió a Duarte de Acosta mantener la posesión del inmueble durante un tiempo[57].

Bien pudiera ser que el episodio referido en el párrafo precedente hiciera ver a los implicados la perentoriedad de liquidar la herencia de Simón de Tovar, lo cual llevaría a algún legatario del médico a intentar la venta de su parte del inmueble. Así parece suceder con su hijo menor, Luis de Tovar, cuya tutela, al morir su cuñado Alonso Váez de Acosta en la primavera de 1608, había pasado a ser ejercida por Duarte Méndez Godínez, su suegro –estaba recién casado con la hija de este, Leonor- padre del dramaturgo Felipe Godínez[58]. El comediógrafo, residente a la sazón en Sevilla para estudiar teología en la Universidad y comenzar su carrera eclesiástica, y el propio heredero reciben un poder *in solidum* de Méndez Godínez, el 6 de junio de 1608, para enajenar la parte de la

56. A.H.P.S.-P.S. Leg. 10872; ofº. 17; año 1607; lib.1º; fol. 281 rº.
57. A.H.P.S.-P.S. Leg. 12655; ofº 19; año 1608; lib. 2º; fol. 707 rº.
58. Sánchez-Cid, Francisco Javier. *La familia del dramaturgo...* op. cit., pág. 299 *et passim*.

casa de la Calzada, que por la partición hecha correspondía al segundo de ellos[59]. Los dos jóvenes cuñados se conciertan con Duarte de Acosta para venderle la porción tocante a Luis de Tovar por precio de quinientos ducados, de los que se habrían de pagar doscientos en efectivo y el resto a plazos. Pero el negocio se vio detenido por la intervención de la justicia de Sevilla, ante quien se habían presentado los recaudos de la curaduría, al proveer que la cuota de las casas perteneciente al menor, por cuyo beneficio velaba la disposición que se dictó, fuese sacada en pregón para su almoneda en el plazo de treinta días. Puesto que Duarte de Acosta había librado el anticipo referido sobre los quinientos ducados exigió una fianza de que le sería devuelto si no fuese él finalmente el adjudicatario. Salieron como garantes de la operación Duarte Méndez Godínez y Diego López Tomar, mercader portugués con local abierto en la sevillana calle de la Sierpe[60].

La parte de la finca se sacó a licitación en dos ocasiones durante el verano de 1608, porque la primera puja fue impugnada por alguien interesado en conseguirla, Pedro de Pineda, quien logró que la justicia sevillana le admitiese la valoración de tres mil quinientos cuatro ducados en que cifraba la totalidad del fundo. El teniente de asistente, sobre la base de esa tasación y tras notificarlo al monasterio de San Benito, por si quería ejercer opción de retracto, mandó sacar por segunda vez a subasta el lote en cuestión, que se remató en Manuel Díaz, socio y probable testaferro de Acosta[61]. Es a Díaz, comerciante de origen también portugués, al que, el 12 de septiembre, vendió Godínez –apoderado por su padre y su cuñado, con reconocimiento expreso de la aceptación de la subasta realizada, y provisto de licencia por la autoridad judicial– la fracción perteneciente a Luis de Tovar, con la carga alícuota del tributo que se pagaba al convento, por once mil seiscientos diecisiete reales, descontando del precio los trescientos ducados que se le satisficieron a Duarte de Acosta por las mejoras que había hecho en el inmueble[62]. La cantidad que percibiría el hijo menor del doctor Tovar, por tanto, se había duplicado; a ello se añadían los mil reales que de Acosta debería recibir el dramaturgo, en nombre

59. A.M.M.-P.M. Leg. 54; año 1608; fol. 340 vº. En el mismo legajo, folio 376 vº, con fecha de 21 de junio de ese año 1608, Duarte Méndez Godínez ratifica el poder –ahora solo a su hijo Felipe– para vender la parte de la casa y otros bienes de la herencia de su yerno.
60. A.M.M.-P.M. Leg. 54; año 1608; fol. 366 rº, de 15 de junio. De Diego López Tomar dimos breve noticia en Sánchez-Cid, Francisco Javier. *La familia del dramaturgo…* op. cit., pág. 288.
61. Este segundo y definitivo remate tuvo lugar el 3 de septiembre.
62. Los once mil seiscientos diecisiete reales del precio equivalen a unos mil cincuenta y seis ducados.

de su representado, por el tiempo corrido desde que aquel comenzara a beneficiarse de las posesiones hasta agosto de 1608, aunque a la postre quedaron en bastante menos por una deuda previa contraída por Godínez con el mercader[63]. El negocio tardó en perfeccionarse, pues de Manuel Díaz se acabó de cobrar el resto de cuatrocientos ducados, que había quedado pendiente, en enero de 1610, mediando un mandamiento de ejecución emitido por la autoridad judicial[64].

Como unos dos tercios del dominio que fue del doctor Tovar seguían en poder de Duarte de Acosta, fue él quien arrendó un mes después de esa venta, en octubre, las cuatro fanegas de sembradura de la hoja de tierra próxima a Santo Domingo de Portaceli por tres frutos alzados –tres años– desde san Miguel de 1608. Esa iba a ser su actuación postrera con respecto a la heredad[65].

A partir de fines de octubre cobró protagonismo el único hijo de Duarte de Acosta, don Juan de Acosta y Tovar, quien, como sucesor en el derecho de su madre, pretendía vender la parte que le tocaba por la dote de aquella, doña Leonor de Tovar, hermana del médico[66]. Don Juan de Acosta vivía con su mujer en Torredonjimeno, por lo que no podía atender a los cuidados de la finca, y es comprensible que se quisiera desprender de ella; sin embargo, no se ha de descartar que previese el peligro que se cernía sobre el inmueble dada la situación procesal de su progenitor. En efecto, entre fines de octubre y comienzos de noviembre, por orden de la Hacienda Real, Duarte de Acosta fue detenido a causa del impago de la renta de los puertos secos, de cuyo arrendatario había salido como fiador, por lo que se le encarceló en Sevilla y se le trasladó a Madrid. Aunque el comerciante no tenía participación realmente en la propiedad, sino por lo que correspondía a su mujer, quizás don Juan de Acosta temiese el embargo de la finca junto con el de otras posesiones de su padre, por lo que se puso de acuerdo con Manuel Díaz para buscar un comprador. El 8 de noviembre de 1608 ya lo habían encontrado e hicieron requerimiento al abad y al procurador de San Benito, a través de escribano público,

63. A.M.M.-P.M. Leg. 54; año 1608; fol. 528 vº y A.H.P.S.-P.S. Leg. 4216; ofº 6; año 1608; lib. 3º; fols. 1459 rº, 1465 rº y 1466 vº. La compraventa se efectuó el 12 de septiembre de 1608.
64. Este pago definitivo se le hizo también a Felipe Godínez en representación de su padre (A.H.P.S.-P.S. Leg. 4222; ofº 6; año 1619; lib. 1º; fol.549 vº).
65. A.H.P.S.-P.S. Leg. 4217; ofº 6; año 1608; lib. 4º; fol. 433 vº. Esta escritura es del 21 de octubre.
66. El 23 de octubre dio licencia a su mujer, doña Laurenciana Cuello de Linares, para que le otorgase poder y se obligase de mancomún con él en la enajenación (A.H.P.S.-P.S. Leg. 15096; ofº 22; año 1608; lib. 3º; fol. 85 vº).

para ofrecerles el derecho de retracto por los cuatro mil ciento veinte ducados que les ofrecía el adquirente con el que se concertaron, o bien les diesen anuencia para la venta, con el cargo del tributo perpetuo de los nueve ducados y media gallina anuales. El escribano lo notificó y estuvieron esperando hasta el día 21 de ese mes sin recibir respuesta[67]. Esa compraventa no se efectuó, porque don Juan de Acosta y Manuel Díaz volvieron a presentar otra carta de emplazamiento al monasterio en 3 de febrero de 1609, por una cantidad algo superior: cuatro mil trescientos ducados[68]. Este intento tampoco prosperó.

Como era previsible, el juez ejecutor de la Hacienda Real confiscó los bienes de Duarte de Acosta, preso en la cárcel pública de Madrid, y estos se sacaron a remate. Se contaba entre ellos la casa de la Calzada de la Cruz. La antigua morada del doctor Tovar se adjudicó en la puja a un padre de la orden de los descalzos trinitarios –instituto de reciente fundación (1599), que poco tiempo antes había recibido el beneplácito del arzobispo Niño de Guevara para instalarse en Sevilla– actuante en nombre del monasterio, por cuatro mil ducados[69]. Don Juan de Acosta y Manuel Díaz Pinto en principio se opusieron a la licitación e iniciaron pleito como terceros afectados, pero el 30 de marzo se avinieron con el juez ejecutor para aceptar el remate a cambio de la liberación de Duarte de Acosta y la devolución de los demás bienes embargados[70]. Liquidada la deuda con el fisco, a Díaz y Duarte de Acosta se les ingresó el remanente de la venta; al segundo de ellos, novecientos ducados, que por estar ausente en Madrid cobró la viuda de su hermano, Manuel de León, del depositario general de Sevilla[71].

67. El comprador con el que estaban convenidos se llamaba Jerónimo González de Villanueva. El requerimiento en A.H.P.S.-P.S. Leg. 13784; ofº 20; año 1608; lib. 4º; fol. 277 rº.

68. Martín Criales, vecino de Sevilla, era quien procuraba adquirir el inmueble en ese momento. A.H.P.S.-P.S. Leg. 17771; ofº 9; año 1609; lib. 1º; fol. 708 rº.

69. Las casas se remataron en el trinitario fray Marcelo de Jesús María el 17 de marzo de 1609, que enseguida depositó la cantidad en la que le fueron adjudicadas. La llegada de la orden reformada de los trinitarios por Juan Bautista de la Concepción –con licencia del arzobispo hispalense dada en julio de 1607– a la casa de la Calzada de la Cruz está confirmada por Madre de Dios, fray Alejandro de la. *Chrónica de los padres descalzos de la Santíssima Trinidad, redempcion de cautivos. Tercera parte*. Madrid, Imprenta Real, 1707, p. 38. No obstante, el autor da la fecha de octubre de 1607 para su toma de posesión; como hemos visto, tuvo que ser año y medio después.

70. A.H.P.S.-P.S. Leg. 5013; ofº 7; año 1609; lib. 1º; fol. 893 rº. La cantidad reclamada a Duarte de Acosta como fiador de García López, tenedor que había sido de la administración de los puertos secos de Sevilla, era de 880.618 maravedís, poco más de 2.327 ducados. Don Juan de Acosta actuaba en su propio nombre y en los de su esposa y su padre en la transacción con el juez ejecutor, Juan Díaz de Villaseca.

71. La viuda era doña María de Beas, quien a través de Manuel Díaz hizo entrega a don Juan de Acosta y Tovar de cien ducados, la mitad de los cuales recibió este, en cuenta

Para cerrar este artículo apuntaremos que el cenobio de la Trinidad reformada se instaló en la que había sido casa del médico portugués al final del primer cuatrimestre de 1609 y allí permaneció hasta su traslado unos años más tarde al convento de la calle descalzos, que conserva en la actualidad el nombre con el que, por ese motivo, se le conocía.

de la legítima materna, de lo procedido en la venta de la casa familiar (A.H.P.S.-P.S. Leg. 10881; ofº 17; año 1609; sin número de folio, por rotura. Fecha de la escritura: 30 de junio). Duarte de Acosta murió en su residencia de la parroquia sevillana de Santa María la Blanca, tras hacer testamento el 17 de marzo de 1611, y fue enterrado en la iglesia del convento de San Agustín en la sepultura en la que yacían los restos de su mujer, doña Leonor, y su cuñado Manuel, ambos hermanos del doctor Simón de Tovar (A.H.P.S.-P.S. Leg. 16812; ofº 24; año 1611; lib. 2º; fol. 418 rº).

O escultor Caetano Alberto da Costa: de aprendiz em Lisboa a mestre em Sevilha

Sílvia Ferreira
IHA/FCSH/Universidade NOVA de Lisboa (Portugal)

Resumen
O entalhador e escultor Caetano Alberto da Costa (Lisboa 1709 - Sevilha 1780), figura destacada no panorama artístico andaluz, na recta final do barroco, tem sido alvo de vários estudos em torno da sua vida e obra, durante os anos em que trabalhou para as comunidades das cidades de Sevilha e Cádis. No entanto, para um mais fiel panorama da sua obra, torna-se necessário equacionar os seus antecedentes familiares e artísticos em Lisboa e as circunstâncias que terão estado na base da sua decisão de partir para Sevilha.
Neste texto procuramos compreender como se inseriu Caetano da Costa, enquanto jovem aprendiz de entalhador, na realidade desta profissão na Lisboa da segunda década de 1700. Quais os mestres com os quais poderá ter aprendido, quais as influências que incorporou no seu aprendizado e, mais tarde no seu labor e, ainda, em que circunstâncias poderá ter viajado de Lisboa para Sevilha, são questões que abordaremos.
Palabras clave: Caetano Alberto da Costa, talha, escultura, barroco, Lisboa, Sevilha

Abstract
The woodcarver and sculptor Caetano Alberto da Costa (Lisboa 1709-Sevilha 1780), a prominent figure in the Andalusian art scene in the final stretch of the baroque, has been the subject of several studies around his life and work, during the years in which he worked for the communities of the cities of Seville and Cadiz. However, for a more accurate view of his work, it is necessary to consider his family and artistic background in Lisbon and the circumstances that will have been the basis of his decision to emigrate to Seville.
In this text we try to understand how Caetano da Costa, as a young woodcarver apprentice, was inserted in the reality of this profession in Lisbon on the second decade of 1700. What masters did he learn from? what influences did

Bolseira de investigação da Fundação para a Ciência e a Tecnologia com projecto de pós-doutoramento intitulado: "Presença, Memória e Diáspora: Destinos da arte da talha em Portugal entre o Liberalismo e a actualidade" (SFRH/BPD/101835/2014), apoiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia com financiamento comparticipado pelo Fundo Social Europeu e por fundos nacionais do Ministério da Educação e da Ciência.

he incorporate into his learning, and later in his work? in what circumstances may he have travelled from Lisbon to Seville? these are some of the issues we intend to address.

Keywords: *Caetano Alberto da Costa, woodcarving, sculpture, baroque, Lisboa, Sevilha*

Nota prévia

Quando, em 2007, escrevemos, em parceria com Francisco Lameira, um pequeno texto sobre a história familiar e possíveis antecedentes artísticos do escultor Caetano Alberto da Costa, em Lisboa, fizemo-lo com a certeza de que essa abordagem encerrava na sua essência um desafio maior[1]. À época, as notícias de que dispúnhamos sobre a família de Caetano da Costa e o ambiente laboral em que poderia ser inserido na sua cidade Natal permitiram apenas a aportação de alguns dados passíveis de virem a ser mais tarde exaustivamente trabalhados.

Volvidos cerca de 10 anos sobre essa publicação, e aceitando o desafio para apresentar comunicação ao "Congreso Internacional Sevilla Lusa. La nación portuguesa en el Reino de Sevilla en tiempos del Barroco", que teve lugar em Sevilha entre os dias 5 a 7 de Junho de 2017, afigurou-se-nos de maior interesse retomar o tema que ficara aguardando pesquisa mais alargada e maturado desenvolvimento.

Sobre a vida e obra de Caetano Alberto da Costa, após a sua chegada a Sevilha cerca de 1729, ano em que casa com Isabel de Amil[2],

1. Lameira, Francisco, Ferreira, Sílvia. "Os antecedentes artísticos de Caetano da Costa: a fase lisboeta". *Laboratorio de Arte*, n.º 20, 2007, pp. 193-202.
2. Cf. Pleguezuelo Hernández, Alfonso. *Cayetano de Acosta (1709-1778)*. Sevilla, Diputación de Sevilla, 2007, p. 32.

é já longa a historiografia[3]. A data do seu nascimento, nomes dos seus progenitores e de alguns irmãos, profissão do seu pai e certos contactos laborais do mesmo foram também abordados no nosso artigo de 2007. Partindo desses dados iniciais pretende-se ir mais além, aprofundando a "entourage" profissional e pessoal de António da Costa, que lhe poderá ter permitido os contactos necessários para o aprendizado específico de seu filho, Caetano: o labor em pedra e em madeira e, não menos relevante, a sua viagem para Sevilha e a conquista de uma carreira notável na Andaluzia.

Entorno familiar, ambiente profissional e relações sociais privilegiadas

A aferição do meio familiar e social em que se movia o pai de Caetano Alberto da Costa, mestre escultor e entalhador, e o ambiente socioeconómico e cultural da Lisboa da época, afigura-se-nos essencial para a compreensão da sua formação inicial e para a construção de hipóteses fundamentadas sobre a sua decisão de rumar a Sevilha no final dos anos 20 da centúria de setecentos. Como é sabido, Caetano Alberto da Costa foi figura destacada da arte da talha e escultura do Rococó sevilhano, introduzindo coordenadas estéticas na sua forma de conceber a retabulística, que se notabilizaram no final da centúria de mil e setecentos. Consensual entre os estudiosos da sua obra é o desconhecimento da forma como adquiriu as competências de escultor em madeira e, principalmente, em pedra, esta última modalidade quase ausente da prática artística escultórica sevilhana do seu tempo.

3. Vejam-se, entre outros, os estudos de Carrera Sanabria, Manuel. "Unas obras desconocidas del escultor Cayetano de Acosta", *Archivo Hispalense*, 2.ª época, n.º 12, 1945, Idem. "Más sobre Cayetano de Acosta y sus obras en la Fabrica de Tabacos de Sevilla", *Archivo Hispalense*, 2.ª época, n.º 25-26, 1947, Santos, Reinaldo dos. "O Escultor Português Caetano da Costa (1711-1781) em Espanha", *Belas Artes*, 2.ª série, n.ºs 13-14, 1959, pp. 47-51, Pleguezuelo Hernández, Alfonso. "Cayetano da Costa, escultor en piedra y la remodelación de la Alameda de Hércules en 1764-65", *Actas del III Congreso Español de Historia del Arte*, Sevilla, 1980, Valdivieso González, Enrique. "Una Inmaculada inédita de Cayetano de Acosta", *Archivo Hispalense*, n.º 196, 1981, Perales Piqueres, Rosa María. "Nuevos datos biográficos sobre el escultor Cayetano de Acosta", *Revista de Arte Sevillano*, n.º1, 1982, Hálcon, Fatima Álvarez-Ossorio, "El palco del príncipe de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla", *Revista de Arte Sevillano*, n.º 3, 1983, Martínez Montiel, Luiz. "Una escultura de Cayetano de Acosta en el convento del Carmen de San Fernando (Cadiz)", *Laboratorio de Arte*, n.º 4, 1991, Prieto Gordillo, Juan. "Noticas de escultura 1761-1780", *Fuentes para la Historia del arte andaluz*, Sevilla, 1995, Álvarez Casado, Manuel. "Noticias en torno a Gerónimo Balbás y Cayetano de Acosta en la Sacramental de San Isidoro, *Archivo Hispalense*, 2.ª época, n.º 250, 1999, Pérez Morales, José. "Cayetano Alberto de Acosta y la iglesia del convento de Santa Rosalía de Sevilla", *Laboratorio de Arte*, 18, 2005, Pleguezuelo Hernández, Alfonso. *Cayetano de Acosta...* op. cit.

A primeira notícia sobre a estada de Caetano Alberto da Costa em Sevilha é, precisamente, o assento de casamento de 16 de Maio de 1729, ano em que desposa a sevilhana Isabel Amil. Residente no bairro de Triana, tradicionalmente habitado pela comunidade portuguesa emigrada na cidade, Caetano surge, assim, já integrado num ambiente socialmente acolhedor.

Como acima referimos, de suma importância para a caracterização do seu aprendizado profissional e ambiente social é a consideração do entorno familiar e relações de amizade e negócios mantidas na sua família.

O seu pai, António da Costa, nascido em 1665, era dois anos mais novo que o seu irmão João, sendo assim o segundogénito do casal Domingos Gonçalves e Maria dos Santos, dos quais se desconhece ocupação e origem[4]. Apesar de inferirmos que o seu irmão João teria seguido também a profissão de entalhador e exercido na cidade de Lisboa, a homonímia e a falta de dados mais consequentes impedem-nos, actualmente, de avançar com segurança essa hipótese.

Ao tempo em que António da Costa atinge a idade de poder aprender um ofício (cerca de 10-12 anos), o mester de entalhador era dos mais promissores na capital do país. A vigorosa renovação artística, que se processava genericamente por todos os templos do território, promovia a talha dourada como grande expediente doutrinário e decorativo[5]. Os anos finais do século XVII, bem como os iniciais da centúria seguinte revelaram-se determinantes na configuração interna dos espaços cultuais, nos quais a talha se desdobrou em múltiplas valências. Desde a construção de retábulos, que ornavam as capelas, até à execução de todo o entorno complementar, na forma de sanefas, órgãos, púlpitos, molduras, arcos triunfais, grades, tribunas e balaustradas, entre outros elementos, a arte da talha tornou-se uma verdadeira indústria, que mo-

4. Assento de baptismo de João, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Registos paroquiais da freguesia da Encarnação, baptismos (1660-1684), fl. 39 v.º. Assento de baptismo de António, Idem, fl. 69 v.º.
5. Sobre esta matéria veja-se Natália Ferreira-Alves. "Iconografia e Simbólica Cristãs. Pedagogia da Mensagem", separata da revista *Theologica*, 2º série, vol. 30, Fasc. 1, Braga, 1995, pp. 57-64, Vale, Teresa Leonor M. "Da Igreja combatente à Igreja triunfante: Espaço e imagem religiosa do concílio de Trento ao barroco pleno", separata de *Brotéria*, vol. 157, Lisboa, 2003, pp. 327-342 e Almeida, Fr. António José de. "Arte e Contra-Reforma", *Jogos de estética, jogos de guerra. 1.º simpósio nacional de teoria estética e filosofias da arte*, Lisboa, Edições Colibri e Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, 2005, pp. 325-343.

bilizou na capital centenas de artistas e artífices afiliados nas dezenas de oficinas reconhecíveis à época.

Terá sido neste contexto que o pai de Caetano da Costa entrou no ofício e desenvolveu a sua actividade profissional.

As conexões profissionais e ligações de amizade entre colegas estão já bastamente provadas[6] e reconhece-se o seu potencial como factor decisivo na modelação de carreiras e no sucesso de determinadas oficinas integradas num ambiente ferozmente competitivo.

Neste contexto, ganha especial relevo as relações profissionais e de amizade que o pai de Caetano desenvolveu ao longo da sua vida. Estas podem ser traçadas, desde logo, no dia em que contrai matrimónio com Maria do Espírito Santo. Na altura, com 21 anos, António da Costa escolhe para padrinhos do seu casamento, o entalhador e, certamente, amigo, Brás Ribeiro, morador na Travessa da Espera, e, ainda, António João, carpinteiro da Ribeira das Naus, morador na Rua da Barroca e José de Oliveira, também carpinteiro, morador na Rua da Atalaia. Como denominador comum, as três testemunhas do enlace possuem, para além de profissões ligadas às artes de trabalhar a madeira, o facto de residirem todos no Bairro Alto, sendo, portanto, vizinhos do nubente.

Ao longo da vida de António da Costa, e mercê dos registos institucionais que estão disponíveis, como são os assentos paroquiais, ou os contratos de obra e de avaliação, entre outras fontes, é possível traçar uma rede de conhecimentos e de influências, que permite compreender algumas das estratégias de trabalho da sua oficina. Os aliados preferenciais, tanto a nível profissional, como social perfilam-se essenciais para a compreensão do alcance da influência socioprofissional de António da Costa quando, certamente, encaminha o filho para uma vida melhor em terras de Andaluzia.

Em 1694 nasce Francisca, a segunda filha, localizada, do casal António da Costa e Maria do Espírito Santo[7]. Para padrinho da menina,

6. Cf. Ferreira, Sílvia. *A talha barroca de Lisboa (1670-1720). Os artistas e as obras*. Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2009 (tese de doutoramento), especialmente o capítulo III. Cf. Ferreira, Sílvia. "Nos bastidores da obra de talha: Dinâmicas sociais da profissão de entalhador na Lisboa barroca", *Arquivo Municipal de Lisboa. Um acervo para a História*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 2015, pp. 185-200.
7. Recentemente localizámos o registo de baptismo de um outro filho do casal, que pensamos ser o primogénito, de nome Manuel, que teve lugar em 1687. Foram pa-

os pais escolheram o mestre entalhador e escultor, Manuel Machado, reconhecido já em 1690 a substituir a sua mulher Clara Pereira[8], no baptizado de Eufrásia, filha de Brás Ribeiro e de sua mulher Catarina de Gouveia. O padrinho de Eufrásia foi Pedro Ramalho, irmão do mais operativo mestre entalhador de Lisboa à época, José Rodrigues Ramalho[9]. Manuel Machado reincidirá como padrinho de outro dos filhos de António da Costa, desta feita, José, que foi baptizado em 1700[10].

A interacção pessoal de Manuel Machado com Brás Ribeiro, ambos colegas e amigos de António da Costa, é também constatável em quadro de contrato de obra, datado de 1702, no qual Manuel Machado é solicitado a executar o retábulo da igreja do convento do Carmo, em Moura. Nesse ajuste, Brás Ribeiro assina como testemunha do contrato vinculativo que o seu colega acabava de aceitar. Para além de Brás Ribeiro assina, ainda, António Luís [Ramalho], irmão de Pedro Ramalho e de José Rodrigues Ramalho.

A necessidade de constituir sociedades e/ou parcerias temporárias com colegas de mester era uma realidade facilmente comprovável à época. Os fortes encargos financeiros que acarretavam a contratualização de uma obra de talha de grandes proporções, o esforço na angariação de matéria-prima de qualidade, que implicava um amplo conhecimento do funcionamento do mercado de madeiras e os seus agentes, as diligências efectuadas na contratação de mão de obra e outros condicionalismos, obrigavam, por vezes à constituição destas parcerias de trabalho. Um dos casos conhecido é aquele que associou Manuel Machado e António Martins Calheiros na execução do retábulo da irmandade de Santa Ana da igreja do convento de Nossa Senhora do Carmo, em Lisboa. Em 1709, a dupla compromete-se a executar o retábulo. No entanto, em 1711, regista-se novo ajuste contratual, desta feita apenas celebrado com Manuel Machado, no qual o mestre se com-

---

drinhos, Francisco Pereira e Helena de Gravio: "Aos cinco de Agosto de 1687 baptizei a Manuel filho de Antonio da Costa e de sua Mulher Maria do Espírito Santo forão padrinhos Francisco Pereira e Helena de Grauio". ANTT, Registos Paroquiais da Freguesia de Nossa Senhora da Encarnação, baptismos, 1684-1703, L°. 9, fl. 32v.°.

8. O registo de baptismo refere que: *"foi padrinho Pedro Ramalho e Madrinha Clara Pereira tocou em seu nome com procuração seu marido Manoel Machado"*. Cf. Ferreira, Sílvia. *A talha barroca de Lisboa (1670-1720)*... op. cit., Vol. II, p. 31.
9. Sobre a vida e obra de José Rodrigues Ramalho, veja-se Serrão, Vítor. "Uma Obra-Prima do Estilo Nacional: O Retábulo da Igreja de Santa Maria da Graça, de Setúbal (1697-1700)", *Boletim Cultural da Póvoa do Varzim*, Vol. XXVI, n.° 2, 1989, pp. 637-661, Ferreira, Sílvia. *A talha barroca de Lisboa (1670-1720)*... op. cit., Vol. II, pp. 527-533.
10. ANTT, Registos Paroquiais da Freguesia de Nossa Senhora da Encarnação, baptismos, 1684-1703, fl. 241v.°.

promete a acabar a obra sozinho, desvinculando o seu inicial parceiro, António Martins Calheiros. Também Matias Rodrigues de Carvalho, no seu testamento, datado de 1710, faz referência a uma obra de talha em curso, destinada à igreja do colégio de Santo Antão-o-Novo de Lisboa, que tinha tomado de parceria com o seu colega Manuel Machado: *"Tenho huma obra que me / fl. 89 v.º/ emcomendou o Padre João Azeuedo Procurador da Igreja de Santo Antão de Lisboa da Companhia de Jesus e que está prencipiada..."*[11].

A exigência de fiadores nos contratos de obra de talha possibilita-nos, igualmente, a aferição de relações de amizade e confiança laboral entre mestres entalhadores. O caso de António Luís [Ramalho] que se oferece como garante do trabalho de António Martins Calheiros no contrato de execução do retábulo de Nossa Senhora da Glória, da igreja do colégio jesuíta de Santarém (actual sé da mesma cidade) comprova a existência de um circulo específico de entalhadores que se entreajudavam. Os nomes acima referidos permitem-nos constatar a existência de relações profissionais baseadas na confiança e, que, naturalmente, evoluiriam para convívios mais fraternos entre colegas e respectivas famílias. Neste grupo reconhecem-se António da Costa, Brás Ribeiro, Manuel Machado, António Luís Ramalho, Pedro Ramalho, António Martins Calheiros, Matias Rodrigues de Carvalho, entre outros, todos detentores de oficinas ao Bairro Alto.

Apesar de ser indubitável a operatividade da oficina de António da Costa, certo é que as referências documentais a contratos de obra que o envolvam directamente são escassas. Até ao momento conhece-se apenas um contrato de obra celebrado em foro notarial e dois autos de avaliação, o último executado quando o mestre tinha já 69 anos.

O único ajuste notarial, de que se tem conhecimento, foi celebrado em 1704, tinha o mestre 39 anos, e obrigava António da Costa à execução do altar da irmandade de Santa Luzia, sito na igreja jesuíta de Santo Antão-o-Novo, em Lisboa[12].

Para além da interacção entre colegas de ofício, com os quais se cimentavam relações profissionais e de amizade, comprovam-se igualmente outras esferas de influência determinantes no modelar das

11. Publicado por Simões, João Miguel Antunes. *Arte e Sociedade na Lisboa de D. Pedro II. Ambientes de Trabalho e Mecânica do Mecenato. Vol. II*, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2002, pp. 38-39 (tese de mestrado).
12. ANTT, Cartório Notarial de Lisboa, n.º 15, cx. 83, l.º 447, fls. 27 v.º-28 v.º.

carreiras e das pretensões sociais dos mestres entalhadores e escultores de madeira. No caso concreto de António da Costa são, uma vez mais, os assentos de baptismo dos seus filhos que nos fornecem pistas para uma melhor aferição dos seus circuitos sociais. Se, anteriormente, destacámos o facto de se observarem colegas de ofício a apadrinharem os seus filhos, não será de somenos importância o reconhecimento de figuras relevantes da sociedade de Lisboa, da época, a desempenharem idêntico papel.

No caso do escultor Caetano Alberto da Costa, o padrinho que seus pais escolheram foi José Lourenço Botelho, cavaleiro da Ordem de Cristo[13] e detentor de múltiplos cargos na máquina do Estado, como fora o de Escrivão das Fazendas dos Defuntos e Ausentes de Guiné e Brasil[14]. José Lourenço Botelho herdou de seu pai, o capitão José de Lemos Botelho, o dito ofício, por mercê de D. Pedro II. No pedido que dirige ao rei, José Lourenço Botelho argumenta que, por ser o único filho varão e ter ficado a seu cargo o sustento e tutoria de suas duas irmãs solteiras, necessitava do salário que o cargo oferecia, tanto para seu provento, como para o de suas irmãs. Passados três anos sobre o anterior despacho de D. Pedro II, a conceder a José Lourenço Botelho o cargo solicitado, o monarca emite nova ordem, desvinculando José Lourenço Botelho do anterior ofício, a pedido do próprio, com o argumento de *"o não poder continuar por se achar occupado na administração do contrato de provimento de Mazegão, Páo Brasil Vinhos, Paço da Madeira Assentos e outros…"*. José Botelho desejava vender os direitos do ofício para, segundo ele, poder dotar as suas irmãs. A licença é-lhe concedida por D. Pedro II, a 29 de Abril de 1706, colocando como condição o ofício ser vendido *"a pessoa capaz e suficiente"*, ressalvando ainda que: *"pondo se o preço porque for vendido em depozito e em mão de pessoa segura e abonada para do seu procedido dar estado a suas irmãs"*[15]. Deste pedido infere-se, que José Lourenço Botelho acumulava vários cargos na má-

13. ANTT, Habilitações a Ordem de Cristo, letra J, maço 97, doc. 52. (7 de Fevereiro de 1697).

14. Alvará de D. Pedro II, de "Escrivão das Fazendas dos Defuntos e Ausentes de Guiné e Brasil." Cf. ANTT, Registo Geral de Mercês, Mercês de D. Pedro II, Lº. 15, f. 153. José Lourenço Botelho é igualmente reconhecido como testemunha num processo da Inquisição de Lisboa. Cf. ANTT, Tribunal do Santo Ofício 1536-1821. Inquisição de Lisboa, "Processo de António Pinheiro da Costa", fl. 36-36v.º. José Lourenço Botelho, Escrivão dos Defuntos e Ausentes, Cavaleiro da Ordem de Cristo, natural de Alenquer e residente em Lisboa, de 31 anos de idade, testemunha que conhecia o réu há três ou quatro anos: "ele e outros amigos seus tinham trato com o dito reo e tinham em conta de cristão velho e como tal Católico Romano".

15. Alvará de D. Pedro II, de "Escrivão das Fazendas dos Defuntos e Ausentes de Guiné e Brasil." Cf. ANTT, Registo Geral de Mercês, Mercês de D. Pedro II, lº. 15, fl. 153.





Fig. 1. *Fama*, Caetano Alberto da Costa, porta principal da antiga Fábrica Real de Tabacos de Sevilha, 2015. Fotografia da autora.

Fig. 2. *Fonte*, Caetano Alberto da Costa, pátio da antiga Fábrica Real de Tabacos de Sevilha, 2017. Fotografia da autora.

quina governativa do reino e que decidiu optar por aquele que certamente lhe seria mais vantajoso, em termos de progressão e consolidação da sua carreira e estatuto social[16].

A escolha de José Lourenço Botelho para padrinho de Caetano Alberto da Costa indica-nos que o seu pai, António, gozaria já de um elevado estatuto no domínio do seu mester, que lhe permitia o acesso a círculos privilegiados da corte e, mormente, o convívio com altos funcionários régios. Esta proximidade, que deveria advir da sua participação em obras de relevo, quer de encomenda régia, quer das influentes ordens religiosas sediadas em Lisboa, permitiu-lhe o estreitamento de laços e o contínuo alargamento da sua autoridade como mestre na sua arte.

16. José Lourenço Botelho foi casado com D. Joana Luísa de Castelo Branco, filha de António de Abreu Rego de Castelo Branco, fidalgo da Casa Real. Deste casamento nasceu Gonçalo Lourenço Botelho, que viria a ser Moço de Câmara da Guarda Roupa do rei D. José I, por alvará de 7 de Julho de 1755, Coronel de Infantaria, bem assim como governador do Estado de Pauí, no Brasil, confirmando as ligações privilegiadas da família à corte. Cf. Felgueiras Gayo, *Nobiliário das Famílias de Portugal. Vol. I*, Braga, Tipografia Augusto Costa e C.ª Lda, p. 85, ANTT, Mordomia da Casa Real, L.º 2, fl. 75 v.º e ANTT, Feitos Findos, Justificações de Nobreza, mç. 12, n.º 11. A 10 de Dezembro de 1789, Gonçalo Lourenço Botelho solicita carta de justificação de nobreza, que lhe é passada depois de apreciado o pedido e ouvidas as testemunhas: *"Julgo e hey por justificado ser o supplicante Gonsalo Lourenço Botelho de Lemos Rego e Castro Coronel de Infantaria da praça plana da Corte, ser legitimo filho e neto das pessoas declaradas na petição fl. 2, e tratarse a ley de Nobreza. A que tudo assim hey per justificado com o instrumento de fl. 3, e mando que, com o theor dos autos, se lhe passe sentença para com ella competentemente requerer o que lhe convier..."*

Um caso paralelo: o mestre entalhador João Vicente e o seu filho José de Almeida

Um caso de estudo com semelhanças com o de Caetano Alberto da Costa é aquele do escultor seu contemporâneo, José de Almeida, filho do entalhador João Vicente, a que nos referiremos mais pormenorizadamente adiante. José de Almeida, nascido em 1708, um ano antes de Caetano Alberto da Costa, vai para Roma com a idade de 10 anos para, na cidade pontifícia, aprender o ofício de escultor[17]. Embora, até à data, não se tenha conseguido determinar com segurança em que circunstâncias exactas José de Almeida chega a Roma, um olhar mais atento aos circuitos profissionais e relações sociais de seu pai, João Vicente, poderá trazer novas pistas para a delimitação dos contornos da viagem de Almeida até Roma[18]. À semelhança do observado para António da Costa, também João Vicente escolheu para padrinhos dos seus filhos algumas figuras destacadas do reino, com competências na organização administrativa do Estado.

O primeiro assento de baptismo, que indicia um relacionamento próximo de João Vicente com funcionários régios e fidalgos da corte de D. Pedro II, é aquele da sua filha Antónia, datado de 24 de Fevereiro de 1704, cujos padrinhos foram o clérigo da Sé de Lisboa[19], Estevão de Barros e madrinha, por procuração, D. Antonia Maria de Palhares.

17. Sobre a permanência em Roma e as obras produzidas por José de Almeida, veja-se Vale, Teresa Leonor M. *Um português em Roma, um italiano em Lisboa. Os escultores setecentistas José de Almeida e João António Bellini*. Lisboa, Livros Horizonte, 2008 e, mais recentemente, da mesma autora "Contributo para o catálogo de obras do escultor José de Almeida (1708-1770): a imagem de Nossa Senhora da Real Irmandade do Santíssimo Rosário de Mafra", *Lisboa, Art is On*, n.º 5, 2017, pp. 203-208. Online em http://artison.letras.ulisboa.pt/index.php/ao/article/view/152 [consultado a 5 de Março de 2018].

18. José de Almeida deverá ter chegado à cidade pontifícia no ano em que André de Melo e Castro, 1.º conde das Galveias, foi nomeado embaixador do rei de Portugal na Santa Sé, na sequência do regresso a Portugal do embaixador extraordinário, D. Rodrigo de Anes Sá e Meneses, marquês de Fontes, depois de uma permanência de cinco anos (1712 e 1718). Reconhece-se a estada de Almeida na mesma cidade, vinculado à Academia de Portugal entre os anos de 1718-1728. André de Melo e Castro encontrava-se em Roma desde 1708, primeiro como ministro residente, e só mais tarde, como embaixador. Durante esse período recebeu e norteou D. Rodrigo de Anes Sá e Meneses nos meandros da diplomacia romana, auxílio que terá sido inestimável para o embaixador extraordinário de D. João V à Santa Sé. Sobre a embaixada de André de Melo e Castro cf. Vale, Teresa Leonor M. *Arte e Diplomacia. A vivência romana dos embaixadores joaninos*. Lisboa, Scribe, 2015, pp. 25-45. Semelhante acção sucedeu com a ida de Francisco Vieira de Matos (Vieira Lusitano) e Inácio de Oliveira Bernardes, pintores, que viajaram para Roma e aí permaneceram, inicialmente, sobre a protecção do Marquês de Fontes. Cf. Saldanha, Nuno. "A Pintura em Portugal ao tempo de D. João V (1706-1750)". *Joanni V Magnifico*, Lisboa, IPPAR, 1994, pp. 31-32, Vale, Teresa Leonor M. *Arte e Diplomacia*... op. cit., p. 54.

19. João Vicente trabalhará para a sé de Lisboa entre os anos de 1719-22, concretamente, no retábulo da capela do Santíssimo Sacramento. Cf. Ferreira, Sílvia. *A talha barroca de Lisboa (1670-1720)*... op. cit., Vol. II, p. p. 518.

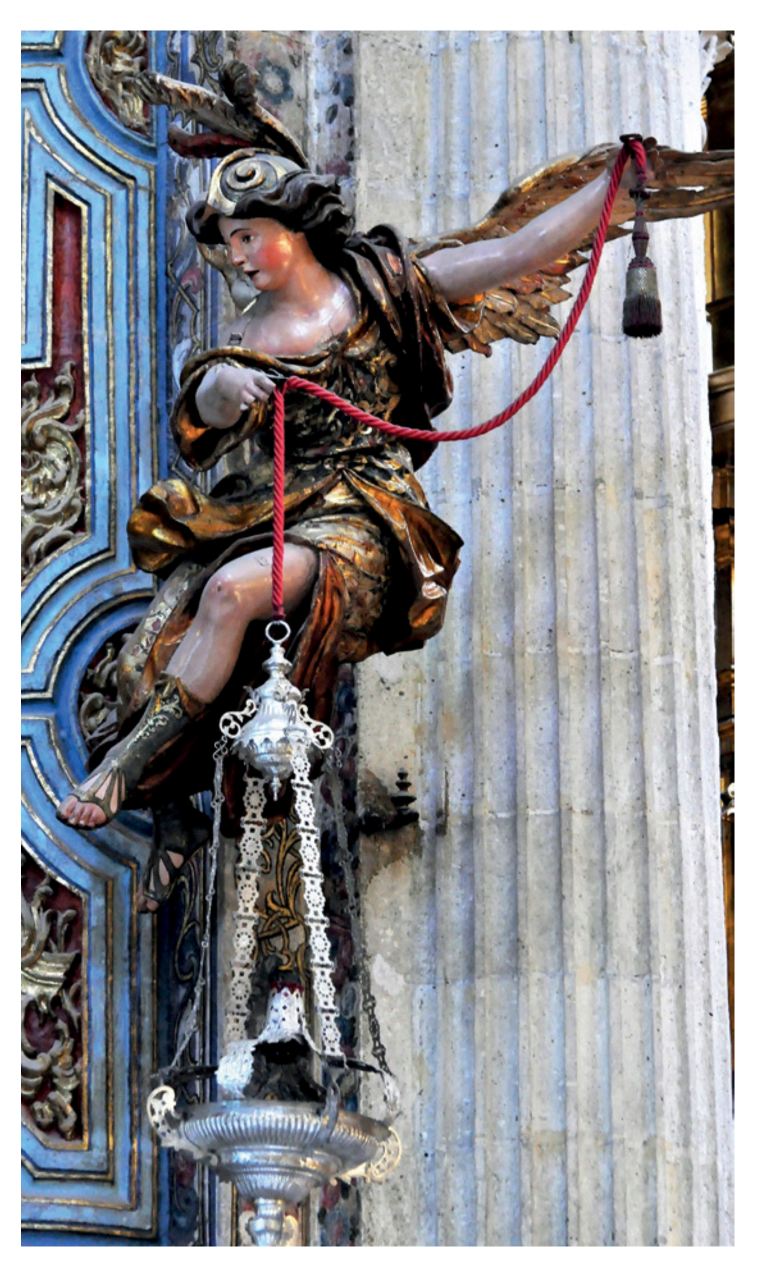


Fig. 3. *Anjo Candelário*, Caetano Alberto da Costa, Igreja do Salvador, Sevilha, 2017. Fotografia da autora

D. Antónia Maria de Palhares era mulher de Francisco Rebelo Palhares e mãe de José Rebelo Palhares, cuja ascendência, vida, feitos e descendência surgem exaltados no elogio fúnebre que o padre da Ordem da Santíssima Trindade, frei António da Porciúncula, fez publicar em 1757, na sequência da morte do mesmo fidalgo, detentor de vários cargos régios[20]. A 4 de Janeiro de 1710, a família Rebelo Palhares torna a associar-se à de João Vicente, sendo desta feita, o patriarca, José Rebelo Palhares a apadrinhar Teresa[21]. A proximidade da morada de João Vicente e mulher daquela da linhagem dos Palhares, que possuíam o seu palácio na Travessa da Queimada, artéria que começa no então denominado Largo de São Roque e se estende até à Rua da Atalaia, reforça as ligações entre ambas as famílias.

20. Porciuncula, Frei António da. *Elogio Historico de Joseph Rebello Palhares*. Lisboa, Oficina Patriarcal de Luiz Ameno, 1757. Refere frei António da Porciúncula no citado elogio fúnebre: *"Nasceu Joseph Rebello Palhares em seu palácio de Lisboa, filho de Francisco Rebello, e de D. Antonia Barbosa de Palhares, igualmente ilustres...Foy Fidalgo da Casa de sua Magestade, Cavalleiro Professo na Ordem de Christo, Contador da Fazenda Real desta Cidade e seu termo, Chanceller da Chancellaria dos Contos, e Cidade, Juiz Conservador dos Estrangeiros, e mais pessoas privilegiadas nas causas dos direitos Reais, e dos estancos das Cartas de jogar, e Solimão, Prezidente das Cizas do termo da mesma Cidade..."* pp. 25- 26.

21. ANTT, Registos Paroquiais da Freguesia de Santa Catarina, baptismos, 1701-1721, fl. 140.

Na sequência desta prática, o próximo assento de baptismo relevante será o de Francisca, baptizada a 26 de Setembro de 1717[22]. Para padrinho foi escolhido Bartolomeu de Sousa Mexia, secretário de Estado de D. Pedro II. De forma semelhante a muitos outros altos funcionários do Estado, Bartolomeu de Sousa Mexia era Bacharel em Cânones e Doutor em Leis pela Universidade de Coimbra. Dos múltiplos cargos de que foi titular, nos reinados de D. Pedro II e D. João V, destacam-se os de Desembargador da Casa da Suplicação, Procurador da Casa do Infantado, Juiz dos Contos do Reino e Despachante da Casa da Guiné e Índia. Foi, ainda, fidalgo da Casa Real e Cavaleiro da Ordem de Cristo. A confiança que D. Pedro II depositava nele testemunha-se também pelo encargo que recebeu do mesmo soberano, no provimento da educação dos seus dois filhos, D. Miguel, e D. José, nascidos fora do casamento[23].

Outro dos filhos de João Vicente, que logrou ter como padrinhos figuras destacadas da corte, foi Félix Vicente de Almeida, que recebeu os santos óleos a 3 de Dezembro de 1719[24]. Desta feita, João Vicente escolheu para padrinho do filho, o arcediago da sé de Évora, Francisco

22. ANTT, Registos Paroquiais da Freguesia de Nossa Senhora da Encarnação, baptismos 1703-1720, fl. 280 vº. Francisca casará com Silvestre Faria Lobo, entalhador da Casa Real e um dos mais conceituados mestres, com intervenções recenseadas em várias obras régias, como o Palácio de Queluz ou a capela do Paço da Bemposta. Cf. Guedes, Natália Correia. *O palácio de Queluz*. Lisboa, Livros Horizonte, 1971, p. 339.
23. Felgueiras Gayo. *Nobiliário das Famílias de Portugal*... op. cit., Vol. VII, p. 378. No Arquivo Nacional da Torre do Tombo referencia-se vasta documentação relativa a Bartolomeu de Sousa Mexia, nomeadamente cartas, alvarás e mercês, de D. Pedro II e D. João V relativas aos diversos cargos que ocupou na corte. Cf. entre outros documentos, ANTT, Registo Geral de Mercês, Mercês de D. Pedro II, L.º 9, fl. 422 (carta de Desembargador da Casa da Suplicação e carta de Juiz dos Contos); Idem, L.º 12, fl. 324 (Carta de Conselheiro e Alvará de Fazenda de Cavaleiro Fidalgo); Idem, fl. 422 (Carta de Juiz da Índia e Mina); Idem, Registo de Mercês de D. João V, L.º 1, fl. 418 (carta de Secretário das Mercês); Idem, Ibidem, L.º 36, fl. 338 (Alvará de Fidalgo Escudeiro); Idem, Mesa da Consciência e Ordens, Habilitações para a Ordem de Cristo, Letra B, mç. 1, n.º 16.
   Sobre a educação dos filhos legitimados de D. Pedro II e a acção de Bartolomeu de Sousa Mexia, veja-se Lourenço, Maria Paula. *D. Pedro II, o Pacífico (1648-1706)*. Rio de Mouro, Círculo de Leitores, 2007, pp. 210-214 e Braga, Paulo Drumond. D. Pedro II (1648-1706). Uma Biografia. Lisboa, Tribuna da História, 2006, pp. 120-122.
24. ANTT, Registos Paroquiais da Freguesia de Nossa Senhora da Encarnação, baptismos, 1703-1720, fl. 337. Tem-se perpetuado a ideia de que Félix Vicente de Almeida teria colaborado com o seu irmão José de Almeida na obra de talha do coche dito de D. João V, datado de cerca de 1729, e actualmente, exposto no Museu Nacional dos Coches, em Lisboa. Com a determinação do assento de baptismo de Félix, em 1719, a atribuição fica definitivamente afastada. Informação veiculada em Miguel, Sidónio. "A igreja e o sítio de Santo Estêvão", *Olisipo*, n.º 7, Lisboa, 1939, p. 161 e repetida em múltiplas publicações, entre elas: "Coche de D. João V" http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=148082.[Consultado a 13 de Março de 2018].

Malheiros Leite e para madrinha Clara Inês Morelli, primeira mulher daquele que viria a ser arquitecto régio de D. João V e o responsável pela concepção arquitectónica do palácio-convento de Santa Maria e Santo António, de Mafra, Frederico Ludovice[25], tocando na criança, em seu nome, José Carvalho, que pensamos ser o futuro marquês de Pombal, Sebastião José de Carvalho e Melo[26]. Reforçando a hipótese, acresce o mestre ser, desde Julho de 1705, membro da irmandade de S. Miguel e Almas, instituída na igreja paroquial das Mercês, da qual, a família do futuro Marquês de Pombal era padroeira[27].

As ligações de João Vicente às obras régias, e aos intervenientes destacados da corte nesses contextos, confirma-se igualmente pela escolha do Infante D. António, irmão de D. João V, ao conferir-lhe a tarefa, em 1724, da reedificação da obra de talha da igreja de São

25. Sobre a vida e obra de Frederico Ludovice veja-se de Carvalho, Ayres de. *D. João V e a arte do seu tempo. Vol. I*, Lisboa, Edição do Autor, 1962, pp. 313-335 e, mais recentemente, Pereira, Sheila, *O arquitecto João Frederico Ludovice a quinta da Alfarrobeira*. Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2003 (tese de mestrado). Sobre a sua faceta de ourives e ligação à Companhia de Jesus cf. Vale, Teresa Leonor M. "As ordens religiosas e a mobilidade dos artistas. A Companhia de Jesus e o ourives João Frederico Ludovice: de Roma a Lisboa", *Lisboa e as Ordens Religiosas*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 2010, pp. 53-72.
A presença concomitante neste assento de baptismo de Félix, do arcediago da sé de Évora e da primeira mulher de Frederico Ludovice, pode ser indicadora de uma relação social fundamentada na intervenção de Ludovice como desenhador da nova capela-mor da sé eborense. Qual a relação concreta de João Vicente com a família de Frederico Ludovice nos alvores do século XVIII e com o arcediago da sé de Évora, constitui ainda matéria para futuro aprofundamento, embora se reconheça a presença de João Vicente como um dos entalhadores a trabalhar nas festas da procissão de Corpus Christi de 1719, sob a supervisão de Ludovice. Cf. Borges, Artur Goulart de Melo. "As obras da nova capela-mor da sé-escola de artistas", separata de *Eborensia*, n.º 35, 2005, pp. 1-30. Francisco Malheiros Leite, arcediago de Montemor na sé de Évora, era filho de Diogo Leite Pacheco de Macedo e de D. Luísa Antónia de Melo. Os seus irmãos foram Jorge de Macedo, religioso da ordem de Santo Agostinho, Pedro Macedo Leite, arcediago de Santarém na sé de Lisboa e António Leite Pacheco Malheiro, o primogénito, que foi Alcaide mor da vila de Fronteira, comendador de Vila Franca de Xira e capitão dos Familiares do Santo Ofício de Lisboa, entre outros cargos e mercês régias. Cf. Costa, Padre António Carvalho da. *Corografia Portugueza. Tomo II*, Lisboa, Officina de Valentim da Costa Deslandes, 1708, pp. 621-622.
26. O assento de baptismo supra referido informa: *"foy padrinho o Arcediago Francisco Malheiros Madrinha por procuração Clara Ignesa Ludovica, tocou em seo nome Jozeph Carvalho"*. ANTT, Registos Paroquiais da Freguesia de Nossa Senhora da Encarnação, baptismos, 1703-1720, fl. 337.
27. *Livro dos assentos dos Irmaons de S. Miguel, & Almas, sita na Freguesia de Nossa Senhora das Mercés desta Cidade de Lisboa*. Lisboa, Officina Real Deslandesiana, 1714, fl. 11 v.º. Cf. "Mercês (Igreja Antiga das)", *Dicionário da História de Lisboa*, Lisboa, Carlos Quintas & Associados, 1994, p. 577, Matos, Alfredo, Portugal, Fernando. *Lisboa em 1758. Memórias Paroquiais de Lisboa*. Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1974, pp. 195-202.

Tiago da Vila de Almada, sob a direcção do padre arquitecto régio Francisco Tinoco[28].

Neste contexto, ganha especial relevo os estudos dedicados ao mais destacado mestre escultor da segunda metade de setecentos, Joaquim Machado de Castro (1731-1822). Com um percurso pessoal e profissional já bem definido, através das recentes pesquisas que têm vindo a lume sobre a sua figura, Machado de Castro apresenta-se como um caso emblemático, que poderá funcionar como hipotético paralelo com os seus colegas que laboraram entre finais da centúria de seiscentos até aos anos imediatamente anteriores ao terramoto de1755. O facto de ter exercido a sua actividade profissional essencialmente depois do megassismo de 1755, de ter satisfeito encomendas centradas no circuito régio, o indiscutível talento e o permanente contacto e cimentar de relações com figuras destacadas da sociedade de então, maioritariamente da alta nobreza, lograram-lhe uma carreira fulgurante que o imortalizou na história da arte portuguesa[29]. A esta última faceta do percurso profissional de Machado de Castro, refere-se Ana Duarte Rodrigues, reforçando de forma contundente a relevância dos circuitos em que o autor se moveu no delinear da sua carreira, da qual fizeram parte como expoentes, a estadia em Mafra, em colaboração directa com Alessandro Giusti[30], e o arrecadar do primeiro lugar no concurso de desenho da estátua equestre de D. José I, colocada na praça do Comércio, em Lisboa[31].

A proximidade à Companhia de Jesus

No âmbito dos contactos privilegiados com a sociedade influente de Lisboa, mormente eclesiástica, cabe relembrar a constante referência à Companhia de Jesus na biografia profissional de António da Costa.

28. ANTT, Cartório Notarial de Lisboa, n.º2 (antigo n.º1), cx. 83, l.º 395, fls. 69-70. Publicado por Carvalho, Ayres de. "Documentário Artístico do Primeiro Quartel de Setecentos, Exarado nas Notas dos Tabeliães de Lisboa", separata de *Bracara Augusta, Vol. XXVII*), Braga, 1974, p. 69.
29. É vasta a bibliografia sobre a figura de Joaquim Machado de Castro. Referiremos apenas a mais recente, que, apoiando-se na produção literária antecedente, aporta novidades e novas leituras à vida e obra do mestre. Cf. Faria, Miguel Figueiredo de. *Machado de Castro (1731-1822)*. Lisboa, Livros Horizonte, 2008 e Franco, Anísio, Rodrigues, Ana Duarte (coord.). *O Virtuoso Criador. Joaquim Machado de Castro (1731-1822)*. Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2012.
30. Sobre a escola de escultura de Mafra veja-se: Quadros, Sandra Saldanha e. *Alessandro Giusti (1715-1799) e a aula de escultura de Mafra*. Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2012 (tese de doutoramento).
31. Cf. Rodrigues, Ana Duarte, "Os 'círculos' em que se moveu Joaquim Machado de Castro", *O Virtuoso Criador. Joaquim Machado de Castro (1731-1822)*... op. cit., pp. 19-29.

Como é reconhecido, os padres da Companhia acompanhavam de perto a construção dos altares nas igrejas dos seus colégios e casas professas. Constata-se essa vigilância activa, por exemplo, no contrato de obra entre o pai de Caetano Alberto da Costa e a irmandade de Santa Luzia, situada na igreja do colégio de Santo Antão, de Lisboa: *"estauão prezentes partes da huma o muito Reverendo Padre Luis Gonzaga da mesma Companhia e protector da dita irmandade"*. De forma idêntica, para a execução de alguns altares da igreja do colégio jesuíta de Santarém se constata a presença tutelar de membros da Companhia, quer estando presente aos contratos de obra, quer como mediadores entre o artista e o encomendador[32].

Outra característica da Companhia, verificada em sede documental, era a tendência para reiterar encomendas de obra a artistas da sua confiança, possibilitando assim a constituição de uma lista de reincidentes privilegiados e de confiança, trabalhando nos seus espaços cultuais[33].

O prestígio da Companhia de Jesus na sociedade lisboeta de então, que se estendia a todos os territórios portugueses à época, pode ser facilmente comprovado pelos inúmeros estudos que têm sido dados à estampa sobre a acção dos padres inacianos nos mais diversos domínios da vida social, económica e cultural. A sua ascendência na corte era decisiva pela proximidade que sempre procuraram junto da Casa Real e da alta nobreza. Confessores, professores e oradores de reconhecido mérito, o seu campo de influência e de acção era dilatado[34]. Trabalhar directamente para os jesuítas ou para as irmandades sedeadas nos

32. Veja-se os contratos de obra destinados à igreja do colégio jesuíta de Santarém, nomeadamente os ajustados com Manuel Álvares (capelas do Beato S. Estanislau Kostka e de S. Francisco Xavier) e com António Martins Calheiros e, posteriormente, com Matias Rodrigues de Carvalho para a capela de Nossa Senhora da Glória. Cf. Ferreira, Sílvia. *A talha barroca de Lisboa (1670-1720). Os artistas e as obras*... op. cit., respectivamente, as pp. 347-349, 435-437 e 418-420.
33. Abordagem a esta temática oferece Vale, Teresa Leonor M. "As ordens religiosas e a mobilidade dos artistas"..., op. cit., pp. 53-54. A autora destaca os casos dos artistas João Frederico Ludovice (como ourives) e João António Bellini de Pádua (como escultor).
34. Sobre o seu papel de confessores da Casa Real veja-se o estudo de Marques, João Francisco. "Os Jesuítas confessores da corte portuguesa na época barroca (1550-1700)", *Revista da Faculdade de Letras*, n.º 12, 1995, pp. 231-270. Saliente-se, a título de exemplo, que, em 1729, data da "troca das princesas" no rio Caia, D. Mariana de Áustria, D. José, D. Bárbara, os infantes D. Francisco e D. António tinham como confessores padres da Companhia de Jesus. Cf. Natividade, Frei José da. *Fasto de Hymeneo ou História panegyrica dos desposórios dos Fidelissimos Reys de Portugal, nossos senhores, D. Joseph e D. Maria Anna Vitória de Borbon (...)*. Lisboa, Officina de Manoel Soares, 1752, pp. 170-185.



Fig. 4. *A Fortaleza e a Justiça*, Claude Laprade, Pórtico da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2015. Fotografia da autora.

seus espaços cultuais possibilitava aos artistas um local privilegiado de exposição do seu trabalho. O prestígio do local, ao qual afluíam todas as classes sociais, com destaque para os membros da Casa Real e dos grandes do reino, permitia ao artista, para além da imediata notoriedade alcançada, angariar novas clientelas, reforçar a posição da sua oficina e hipoteticamente alcançar o estatuto de modelo para a obra executada.

Confirmando a predilecção por artistas da sua confiança, reconhecemos, por exemplo, a preferência pelo mestre entalhador Matias Rodrigues de Carvalho, o qual trabalhou para as igrejas das casas dos jesuítas de Lisboa (S. Roque e Santo Antão-o-Novo), Santarém e Coimbra[35]. De modo semelhante, António da Costa, parece ter sido artista preferido da Companhia, ao entalhar o retábulo de Santa Luzia em Santo Antão-o-Novo corria o ano de 1704 e em vistoriar, trinta anos mais tarde, de parceria com o seu colega João Vicente[36], a obra de talha do retábulo dedicado a S. Francisco Xavier, executado pelo colega de profissão José Gomes. O texto do auto de vistoria revela que os mestres *"tendo servido várias vezes da mesma ocupação, foram chamados por ordem do Muito Reverendo Padre, o Sr. Valentim de Morais, Reitor do Colégio de Santo Antão, da Companhia de Jesus para ver, medir e avaliar a obra de talha que fez o mestre José Gomes em a capela do Senhor São Francisco Xavier do dito Colégio"*[37].

A análise e problematização do tema da projecção social e profissional dos escultores e entalhadores de Lisboa, activos na primeira metade do século XVIII, está ainda nos seus primórdios, facto que poderá ser justificado pela escassez das fontes primárias, pela dificuldade na sua articulação –devido essencialmente à dispersão documental por vários arquivos e respectivos fundos– não sendo de todo despicienda, a menor atenção que a historiografia da arte tem dedicado ao tema[38].

Os grandes empreendimentos efémeros barrocos: a festa de Corpus Christi de 1719 e as cerimónias da troca das Princesas no Caia (1729)

Será, contudo, na documentação produzida sobre a Procissão de Corpus Christi de 1719 e na análise das comemorações do duplo enlace de D. José e D. Bárbara, príncipes do Brasil, com os das Astúrias, Dona Mariana Vitória e D. Fernando, em 1729, que logramos maior funda-

35. Cf. Feitor, José António Neves. "O retábulo da capela de S. Francisco Xavier do antigo colégio de Jesus de Coimbra e o escultor lisboeta Matias Rodrigues de Carvalho", Munda, 1995, pp. 11-25.
36. João Vicente, escolheu para padrinho de baptismo do seu filho Caetano, em 1702, o colega de ofício Matias Rodrigues de Carvalho. Em 1706 João Vicente assina como testemunha num ajuste notarial de procuração que o seu colega Matias Rodrigues de Carvalho passou a Manuel da Silva. Sobre a vida e obra de João Vicente, veja-se Ferreira, Sílvia, *A talha barroca de Lisboa (1670-1720)*... op. cit., vol. II, pp. 517-519.
37. Publicado por Martins, Fausto Sanches. *A arquitectura dos primeiros colégios jesuítas de Portugal: 1542-1759. Evolução cronológica, intervenção artística e articulação espacial*. Porto, Faculdade de Letras do Porto, 1994, p. 857 (tese de doutoramento).
38. Situação que tem conhecido recentemente avanços promissores, sustentados pelas investigações de Mendes, Rui. "Novos contributos para a história da escultura religiosa em Lisboa (séculos XVI, XVII e XVIII), *Invenire*, n.º14, 2018, pp. 6-22 e de Saldanha, Sandra Costa, *Manuel Dias (1688-1755)* (Col. Mestres da Arte Cristã). Lisboa, Imprimatur, 2018.



Fig. 5. *Atlantes do altar-mor* da Igreja de Nossa Senhora da Pena, Lisboa, 2015. Fotografia da autora.

mentação para o reconhecimento de uma rede clientelar estabelecida entre a coroa e determinados artistas escultores e entalhadores, rede essa onde referenciamos o pai de Caetano Alberto da Costa, António. Considerada como uma das mais opulentas manifestações de fé e poder do reinado de D. João V, a procissão de Corpus Christi de 1719 foi concebida e organizada pelo arquitecto régio João Frederico Ludovice. Sobre o impacto de tão majestosa procissão na vida da Lisboa da época e sobre a participação dos artistas sediados em Lisboa, alguns historiadores já



Fig. 5. *São João Evangelista*, Claude Laprade, Sé de Viseu, Viseu, 2015. Fotografia de Alcina Silva

se pronunciaram[39]. Pintores, douradores, tecelões, armadores, entalhadores, escultores, latoeiros e outros atarefaram-se em produzir obra que atingisse a excelência que o rei exigia para o sacro cortejo, e que o seu cronista deixou impresso para memória futura[40].

A desavença instalada entre alguns artistas, que colaboraram nas obras da Procissão de Corpus Christi e o Senado da Câmara de Lisboa, relativamente aos pagamentos que tardavam das obras que executaram, produziu vasta documentação, que nos permite actualmente identificar alguns desses intervenientes. Passados dois anos da data do evento, escultores, entalhadores e pintores reclamavam ainda o pagamento integral dos seus róis de despesas, razão pela qual interpuseram petição ao Senado da Câmara, com vista a serem ressarcidos dos montantes em falta.

39. Oliveira, Eduardo Freire de. *Elementos para a História do Município de Lisboa. Tomo. XI*. Lisboa, Tipografia Universal, 1901, p. 522, Carvalho, Ayres de. "Novas Revelações para a História do Barroco em Portugal", separata de *Belas-Artes*, n.º 20, 1964, pp. 45-46, Tedim, José Manuel. "A procissão das procissões. A festa do Corpo de Deus", *Arte Efémera em Portugal*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, pp. 217-236, Raggi, Giuseppina. "'A formosa maquina do Ceo e da terra': a procissão do Corpus Domini de 1719 e o papel dos arquitetos Filippo Juvarra e João Frederico Ludovice", Lisboa, *Cadernos do Arquivo Municipal*, 2ª série nº 1, 2014, pp. 107-129.

40. Machado, Inácio Barbosa de. *Historia Critico-Chronologica da Instituiçam da Festa, Processam e Officio do Corpo Santissimo de Christo*. Lisboa, Oficina Patriarcal de Luiz Ameno, 1759.

Como a querela não parecia ter fim à vista, em Junho de 1721, D. João V ordena uma nova avaliação às obras, por mestres peritos, sempre sob com a supervisão do arquitecto Frederico Ludovice[41]. É, precisamente, através da documentação que expõe as razões das duas partes em conflito, que conhecemos os nomes dos mestres envolvidos nas obras de escultura e talha, bem assim como os peritos chamados a avaliar as obras. Sabemos, assim, que as obras de escultura ficaram a cargo de Domingos da Costa Silva, Manuel Machado e Claude Laprade, que relatam da seguinte forma a sua intervenção: *"Domingos da Costa Silva e Claudio Laprada mestres do officio de escultor certificamos que nos fizemos os rematos e figuras para os porticos dos toldos do terreiro do passo e rosio que tudo emporta o seguinte: seis figuras de dozes palmos cada huma de gioelhos todas redondas com suas asas feitas por ambas as partes (...) Tres paineis de relevado (...) com huma gloria de Anjos (...) e revistidos de rayos (...) tres remates em forma de pedestais, dos frontespicios guarnecidos com molduras, quartelas e festois"*[42].

Quanto à obra de talha, os entalhadores João Vicente e Jerónimo da Costa fizeram: *"capiteis, vazos e florois para a nova obra que se fes no terreiro do paço e rocio"*[43].

No que concerne aos mestres avaliadores da obra de escultura foram estes, Manuel de Andrade, Manuel Dias, António da Costa e Domingos Afonso.

"Dizem-nos os mestres Manoel de Andrade e Manoel Dias e Antonio da Costa e Domingos Affonso valhem que nos somos noteficados [...] para effeito de medirmos e avaliarmos as obras que fizerão de seu officio de escultura os mestres Domingos da Costa e Sylva, e Claudio Laprada, e Manoel Machado (...) que tudo afirmamos (...) se nos foi imposto e declarado pello Arquiteto João Federico Ludoviquo segundo o decreto de Sua Magestade"[44].

Para avaliar a obra de talha executada por João Vicente e Jerónimo da Costa, foram indicados pelo Senado da Câmara, os mes-

41. Arquivo Municipal de Lisboa, Livro 8º de Consultas e Decretos de D. João V do Senado Oriental, fls. 170-170 v.º.
42. AML, Livro 8º de Consultas e Decretos de D. João V do Senado Oriental, fl. 193.
43. AML, Livro 8º de Consultas e Decretos de D. João V, do Senado Oriental, fl. 198.
44. AML, Livro 8º de Consultas e Decretos de D. João V do Senado Oriental, fls. 210-212.

tres Miguel Francisco da Silva[45] e José da Costa[46], sendo que os mestres elegeram como seus avaliadores, António da Costa e Santos Pacheco de Lima.

Neste elenco de escultores e entalhadores, tanto aqueles que trabalharam directamente para a procissão de Corpus Christi, como aqueles que mais tarde serão chamados para avaliar a obra dos colegas, reconhecem-se os nomes de alguns dos mais conceituados artistas do seu mester, na capital.

Manuel Machado, Domingos da Costa Silva e Claude Laprade, os responsáveis pela obra escultórica da procissão, eram todos, à data, profissionais consagrados no seu ofício, com provas dadas em inúmeras obras realizadas para diversas igrejas e outras instituições em Lisboa e fora dela. Quanto aos mestres entalhadores, João Vicente e Jerónimo da Costa, embora naquela data, a actividade artística do primeiro esteja mais bem referenciada, a do segundo desenvolver-se-á nos anos sequentes como escultor, discípulo de Manuel de Andrade e colega de Manuel Dias[47].

Quanto aos avaliadores, o caso apresenta-se semelhante. Manuel de Andrade[48], Manuel Dias[49] e Domingos Afonso eram, à época, escultores de reconhecido valor, bem assim como os entalhadores Miguel Francisco da Silva, José da Costa, e Santos Pacheco de Lima[50],

45. Informações sobre a carreira de Miguel Francisco da Silva, no Norte de Portugal, são veiculadas por Ferreira-Alves, Natália. "Breve ensaio sobre a obra de Miguel Francisco da Silva", *Poligrafia*, n.º 2, Porto, 1993, pp. 71-102.

46. Obras elencadas de José da Costa em Ferreira, Sílvia. *A talha barroca de Lisboa (1670-1720)*... op. cit., vol. II, pp. 521-522.

47. Jerónimo da Costa colaborará, segundo Cirilo Volkmar Machado, com José de Almeida na obra do Cristo com Glória de Anjos, inicialmente esculpido para Mafra, mas mais tarde trasladado para a capela-mor da igreja de Santo Estêvão, de Alfama, em Lisboa. Cf. Machado, Cirilo Volkmar. *Colecção de Memorias*. Lisboa, Imprensa da Universidade, p. 203 (1.ª edição 1823). Sobre novas obras atribuídas ao mestre, cf. Mendes, Rui, op. cit., p. 11-12.

48. Acerca da actividade artística deste escultor veja-se Machado, Cirilo Volkmar, *Colecção de Memorias*... op. cit. e Saldanha, Sandra Costa. *Manuel Dias (1688-1755)* (Col. Mestres da Arte Cristã), Lisboa, Imprimatur, 2018.

49. Idem.

50. Dados sobre a vida e obra de Santos Pacheco de Lima estão disponíveis em Carvalho, Ayres de. "Novas Revelações para a História do Barroco em Portugal"..., op. cit., pp. 59-69, em Ferreira, Sílvia. *A talha barroca de Lisboa (1670-1720)*... op. cit., vol. II, pp. 556-561 e, mais recentemente, em Ferreira, Sílvia, Pedrosa, Aziz. "Santos Pacheco de Lima (1684-1768) e José Coelho de Noronha (1705-1765): duas faces da talha barroca luso-brasileira", *Barroco Vivo, Barroco Continuo. Otras miradas sobre la creación ibero-americana*, Sevilla, 2018, pp. 170-189.

sendo António da Costa, o único que surge como mestre perito indicado para avaliar concomitantemente obra de escultura e de talha.

No decorrer deste processo, um dado relevante para o nosso tema é a eleição, quer por parte do Senado da Câmara, na figura de Frederico Ludovice, quer por parte dos mestres entalhadores e escultores que protestavam, de António da Costa como avaliador. Essa distinção, em 1721, indica-nos que, este mestre, por aqueles anos, se tinha já firmado como um artista de carreira consagrada e amadurecida, reconhecido, quer pelas instituições do reino, quer pelos seus pares.

Sobre as relações de amizade e de convivência entre entalhadores, que referenciámos acima no texto, importa aqui retomar aquelas que ligavam António da Costa e Manuel Machado. Manuel Machado era padrinho de dois dos filhos de António da Costa, facto que não coibiu este último de avaliar a obra que o colega efectuou, a par de Domingos da Costa Silva e Claude Laprade, destinada à Procissão de Corpus de 1719.

Mais se apura, que Miguel Francisco da Silva trabalhou directamente com Domingos da Costa Silva e com Jerónimo da Costa na obra de talha da capela-mor da igreja de Nossa Senhora da Pena, a par de Claude Laprade, autor da obra escultórica dos atlantes do retábulo-mor[51] e que Domingos da Costa foi padrinho de casamento de João Vicente com Francisca de Sequeira[52], enquanto Manuel Machado foi testemunha do matrimónio do colega de profissão e colaborador na procissão de Corpus Christi de 1719, Domingos da Costa Silva[53].

O que se constata é, que os artistas escultores e entalhadores de madeira mais conceituados da capital, encontravam-se amiúde a colaborar em equipa em obras de grande vulto, onde a sua perícia era requisitada. Frequentemente, acabavam por estabelecer relações de amizade e parceria profissional, que a vizinhança de oficinas também promovia. Quase todos moradores ao Bairro Alto, nas freguesias de Santa Catarina de Monte Sinai, Encarnação, Mercês ou mesmo Mártires, estes artistas sediaram-se também naquele bairro, que na Lisboa barroca assistiu a um desenvolvimento exponencial,

51. Sobre a obra de talha da capela-mor da igreja de Nossa Senhora da Pena, cf. Guimarães, Carlos A.S. Ribeiro. *Tribuna da capela-mor da igreja da Pena: Documentos para a sua história*. Lisboa, Edições Documenta, 1978.
52. Ferreira, Sílvia. *A talha barroca de Lisboa (1670-1720) Os artistas e as obras*... op. cit., vol. II, p. 494.
53. Ibidem, p. 546.

sendo preferido por diversas famílias nobres para aí construírem os seus palácios[54]. A proximidade com a Casa Professa de São Roque da Companhia de Jesus, instalada no local desde finais do século XVI, a contínua dinamização na construção ou reconstrução de conventos e mosteiros na zona, atraiu uma miríade de ofícios que orbitavam em torno dessa Lisboa promissora e vibrante[55].

Quanto à aprendizagem de Caetano Alberto da Costa, o sétimo filho, de um total de oito irmãos referenciados até ao momento, cremos que a sua formação possa ter sido levada a cabo em outra oficina que não a paterna. Os irmãos, Manuel, o primogénito, José, António e Inácio, todos mais velhos, poderão ter tido precedência na escolha da profissão e permanência na oficina de seu pai. Para além disso, Caetano tinha 3 irmãs, Catarina, Francisca e Maria, esta última nascida em 1713, morrendo a sua mãe no parto. Caetano, nascido em 1708, teria cinco anos quando ficou órfão de mãe. Com uma família numerosa e sem a esposa na direcção da casa, o seu pai, António, deve ter providenciado o melhor que pôde a educação e futuro dos seus filhos, sendo que o dote que deveria proporcionar para casar as filhas, ou encaminhá-las para a vida religiosa, não seria uma preocupação menor.

Se a especificidade da formação de Caetano Alberto da Costa, que, como sabemos, esculpia em pedra e em madeira, nos coloca desafios acrescidos quanto à identificação exacta da oficina capaz de prover tais competências, já que em Lisboa essa não era, de todo, a prática corrente, delimita, contudo, também substancialmente as hipóteses viáveis. À data da sua formação profissional, provavelmente, entre os anos de 1719-28, a única oficina reconhecida em Lisboa, que poderia capacitar com tais aptidões o jovem Caetano Alberto, era a do estatuário Claude Laprade, que, nos alvores de setecentos, era já um consagrado escultor, com obra pétrea executada para a Universidade de Coimbra e para a capela da Vista Alegre, em Ílhavo, mais concretamente no túmulo do bispo de Miranda do Douro, D. Manuel de Moura Manuel[56], desenvol-

54. Sobre a proliferação de palácios no Bairro Alto, veja-se Coutinho, Maria João Pereira. "Bairro Alto: os palácios e edifícios religiosos", *Bairro Alto. Mutações e convivências pacíficas*, Lisboa, Arquivo Municipal de Lisboa, 2012, pp. 77-89.

55. Cf. Alberto, Edite, "O Bairro Alto de São Roque e os Jesuítas: a nobilitação do Bairro". *Bairro Alto. Mutações e convivências pacíficas (...)*, op. cit., pp. 31-45.

56. Acerca de Claude Laprade veja-se Ayres de Carvalho. "Novas revelações para a história do Barroco em Portugal. O mestre das grandiosas máquinas douradas da Lisboa setecentista: o artista Claude de Laprade (1682-1738)", *Belas-Artes*, 2ª Série, nº 20 1964, pp. 29-65, Lopes, José Maria. *Claude de Laprade e o Túmulo da Vista Alegre*. Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2001 (tese de mestrado), Ferreira, Sílvia. "Claude Laprade. Um escultor provençal na Lisboa de setecentos",

vendo posteriormente a sua actividade em Lisboa, essencialmente como escultor em madeira. Claude Laprade não teve descendência masculina[57], pelo que ser-lhe-ia mais fácil acolher na sua oficina aprendizes a quem pudesse transmitir o seu saber e que o auxiliariam, inicialmente, nas tarefas mais duras do mester, mas que, gradualmente, se capacitariam também para assessorar e, mesmo, substituir o mestre em muitas das fases prévias à finalização de uma escultura.

A procissão de Corpus Christi de 1719 permitiu-nos elencar um conjunto de artistas a trabalharem em projectos da coroa, com Frederico Ludovice ao comando. No entanto, serão os preparativos para o duplo enlace matrimonial dos príncipes de Portugal e Espanha, em 1729, que mais nos aproximarão dos eventos e dos protagonistas que poderão ter estado envolvidos na viagem e emigração de Caetano Alberto da Costa para Sevilha.

A procissão de Corpus Christi de 1719 deu a conhecer alguns artistas que nela trabalharam, como sendo dos mais notáveis de Lisboa. A experiência poderá ter sido repetida em 1729 com as festas de casamento de D. José e D. Bárbara de Bragança. Festas, que começaram a ser planeadas anos antes, como atesta a vasta documentação sobre o tema. Como sabemos, a troca das princesas no rio Caia foi o momento zénite de múltiplos e planificados eventos, que se desdobraram em tantas outras acções, inicialmente, apenas diplomáticas[58].

Reconhece-se, em crónicas e demais produção literária e documental à guarda de diversos arquivos, inúmeras descrições e alguns registos contabilísticos sobre as variadas festas que ocorreram na Lisboa barroca. Entradas régias, procissões, casamentos, baptismos, embaixadas, todas estas manifestações de aparato e júbilo eram acompanhadas de um determinado cerimonial, que ditava invariavelmente o engala-

---

Cadernos do Arquivo Municipal, 2.ª série, n.º 3, 2015, pp. 149-173.

57. No seu testamento refere que teve quatro filhas. Cf. Ferreira, Sílvia. "Claude Laprade. Um escultor provençal na Lisboa de setecentos"..., op. cit., pp. 171-172.

58. Natividade, Frei José da. *Fasto de Hymeneo ou História panegyrica dos desposórios dos Fidelissimos Reys de Portugal, nossos senhores, D. Joseph e D. Maria Anna Vitória de Borbon*... op. cit., Pizarro Gomez, Francisco Javier. "Doña Barbara de Braganza y el fausto cortesano en las fiestas reales", *Portugal e a Espanha entre a Europa e Além-mar. Actas do IV Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte*, Coimbra, Instituto de História da Arte, 1988, pp. 78-89, Borges, Sónia. *Duas Cortes, um Modelo: O cerimonial diplomático nas relações luso-espanholas (1715-1750)*. Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2016 (tese de mestrado). Veja-se, especialmente, o capítulo III: O duplo matrimónio ibérico: um jogo de espelhos, pp. 117-142.

nar da cidade de Lisboa[59]. A construção de arcos triunfais colocados nas zonas mais emblemáticas da cidade, nomeadamente, nas suas "portas", a decoração das ruas com esculturas de madeira ou pasta de papel, os têxteis, os metais, as pinturas, entre outros, davam lustro e encomiavam o evento que se festejava. Este tema, por nós já tratado em outros textos[60], no que concerne especialmente à intervenção dos mestres entalhadores e escultores nas festas da Companhia de Jesus, pensamos legitimar a acepção de que estes artistas seriam naturalmente reincidentes quando se tratava de planear e executar festividades com o nível de impacto e relevância política como foram aquelas dedicadas ao duplo enlace dos jovens príncipes portugueses e espanhóis.

Será neste contexto de executante de peças escultóricas e/ou de talha que enquadramos a actividade artística de Caetano Alberto da Costa durante os anos que antecederam o cortejo real até ao Caia.

Assinados os capítulos matrimoniais de D. Mariana Vitória e de D. José a 14 de Setembro de 1727 e aqueles de D. Bárbara e D. Fernando, a 1 de Outubro, deu-se início aos preparativos para as cerimónias da *troca das princesas*, que ocorreriam no rio Caia, no interior de um pavilhão de madeira, erigido especialmente para a ocasião[61]. A idealização e construção da referida estrutura ficou a cargo da coroa portuguesa. Descrições da mesma e um desenho à guarda do Archivo Nacional de Madrid permitem-nos um vislumbre da sua arquitectura e, mais relevante para nós no contexto deste estudo, das decorações em escultura e talha que a guarneciam. Frei José da Natividade descreve o ornato exterior do pavilhão: *"a fachada exterior da Casa de Castella com as*

59. Sobre festas civis e religiosas na cidade de Lisboa, cf. Pereira, João Castel-Branco (coord.). *Arte Efémera em Portugal*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, Vale, Teresa Leonor, M., Ferreira, Maria João, Ferreira, Sílvia (coord.). *Lisboa e a Festa. Celebrações Religiosas e Civis na Cidade Medieval e Moderna*. Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 2009.

60. Coutinho, Maria João, Ferreira, Sílvia. "As procissões na Lisboa barroca: Alguns exemplos de celebração ao divino", *Actas do Colóquio Formas e Espaços de Sociabilidade*, Lisboa, Universidade Aberta, 2009, Coutinho, Maria João Pereira, Ferreira, Sílvia. "As festas de beatificação de São Francisco Xavier na igreja de São Roque de Lisboa: Magnificência, erudição e arte ao serviço da fé", *Para a História das ordens e das congregações religiosas em Portugal, na Europa e no mundo, vol. I*, Lisboa, Paulinas, 2014, pp. 855- 871.

61. Sobre a autoria desta estrutura, veja-se de Pimentel, António Filipe. "De Lisboa ao Caia: em torno do programa político e artístico da "troca das princesas", *Lisboa e a festa: Celebrações religiosas e civis na cidade medieval e moderna*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 2009, pp. 65-86. Com a descoberta de um desenho inédito no Archivo Historico Nacional de Madrid, que se compagina mais fielmente com a descrição dos cronistas da época, o autor reivindica a autoria do mesmo para o arquitecto romano Antonio Canevari.

Armas Reais daquela Coroa, e triunfavão semelhantemente na de Portugal, entre duas figuras allegoricas, as suas sagradas, e tantas vezes Triunfantes Quinas"[62]. O referido desenho ostenta, de facto, anjos soprando a trombeta da Fama, colocados nos cunhais, e um portal encimado por um bem dimensionado escudo agenciado por duas figuras de vulto. Esta lacónica descrição de frei José da Natividade é complementada por uma outra bem mais eloquente, em forma de poema, que acresce ao relato: *"quatro cunhaes em que formavão / desta obra seus cantos magestozos / quatro figuras de fama celebravam / estes júbilos régios gloriosos.../ As armas portuguezas que adornavam / em seu pórtico o ponto mais subido / duas régias figuras sustentavam / Atlantes deste ceo engrandecido...O pórtico que tinha nesta entrada / era todo de talha mais subida / donde o ouro fazia mais sobradas / a soberana maquina erigida"*[63].

Estão documentadas as diversas diligências, que todas as terras por onde o cortejo passou tiveram de empreender para acolher com lustro e dignidade a passagem da real comitiva (Aldeia Galega, Vendas Novas, Évora, Montemor-o-Novo, Vila Viçosa e, finalmente, Elvas). O expoente deste projecto foi a construção de um palácio em Vendas Novas que, em tempo recorde, se fez erigir e ornamentar para acolher os membros da comitiva régia. Segundo o cronista frei José da Natividade, para a obra desse palácio: *"Mandaram-se vir de Lisboa, e de toda a Provincia o grande numero de officiaes, de que carecia huma obra de tanta magestade...Occupavão-se nella de ordinário, não fallando em pintores, ferreiros, antalhadores, e ensambladores, mais de quatro centos homens..."*[64].

Uma das cidades que, certamente, fez chamar a si mais artistas e artífices, terá sido Elvas, palco dos protocolos solenes de confraternização das duas famílias reinantes, de Portugal e Espanha. As ordens régias que determinaram a armação das portas e ruas da cidade e a

62. Natividade, Frei José da. *Fasto de Hymeneo ou História panegyrica dos desposórios dos Fidelissimos Reys de Portugal, nossos senhores, D. Joseph e D. Maria Anna Vitória de Borbon...* op. cit., p. 238.
63. Ramos, João Nunes. *Triunfo Elvécio, extracto triunfal, diária relação do solemne, Augusto e memorável aplauzo com que a Magestade Augusta de ElRey, nosso senhor, o sempre máximo e augusto sempre, D. Joam V, celebrou os felices desponzorios (...)*, publicado por Tedim, José Manuel Alves. *Festa régia no tempo de D. João V. Poder, espectáculo, arte efémera*. Porto, Universidade Portucalense Infante D. Henrique, 1999, Vol. I, pp. 315-317 e Vol. II, pp. 80-86 (tese de doutoramento) e citado por Pimentel, António Filipe. "De Lisboa ao Caia: em torno do programa político e artístico da "troca das princesas"..., op. cit., pp. 76-77.
64. Natividade, Frei José da. *Fasto de Hymeneo ou História panegyrica dos desposórios dos Fidelissimos Reys de Portugal, nossos senhores, D. Joseph e D. Maria Anna Vitória de Borbon...* op. cit., pp. 198-199.

construção de arcos de triunfo foram acolhida com prontidão pela sociedade elvense. Artistas e artífices dos vários ofícios, mercadores e o senado da Câmara ocuparam-se diligentemente no engrandecimento e aformoseamento da cidade[65].

Um rol de despesas, à guarda do Arquivo Municipal de Elvas, revela-nos alguns pormenores do processo de decoração da cidade para o recebimento do cortejo real e sucessivas festividades[66]. Os têxteis tiveram protagonismo nestas armações, tal como sucedia nas demais festividades da época. Refere-se que foram alugados em Lisboa *"cortinados de tela e de damasco, panos de veludo e de seda e figuras"*, num total de setecentos e vinte e oito mil, trezentos e sessenta reis. Para além da armação dos têxteis, que serviram para decorar a frontaria da Câmara da cidade, gastaram-se ainda mais trinta e um mil e duzentos reis com seis tarjas, *"de papelão pintados e dourados que se puzerão na frontaria da camara"*. Finalmente, com a obra do arco despenderam com *"as mãos dos ditos oficiaes de carpinteiros e entalhadores e Arquitecto que fabricarão o dito arco noventa e seis mil e outo centos e setenta reis"*, a que acresceu, *"o journal dos pintores e Arquiteto que pintarão o dito arco cento e seis mil e quinhentos e des reis"*.

A documentação refere as sucessivas deslocações a Lisboa do "tenente Martins", para buscar e levar as armações que se alugaram na capital. Em face da ordem régia e do aparato solene inerente às celebrações, somos levados a pensar que a comunidade elvense se terá empenhado em realizar os aparatos efémeros de acordo com os figurinos em voga na corte, de forma concertada com a subida categoria das personagens recebidas. A deslocação a Lisboa do enviado do senado da Câmara comprova esse propósito. De igual forma, os ofícios da cidade que foram instados a levantar arcos, certamente que o fizeram recorrendo a artistas e artífices com experiência no mester. Os arcos triunfais que se ergueram em Elvas, descritos pelo cronista elvense João Nunes Ramos, compaginavam-se com modelos que se reconhecem em festividades semelhantes coevas. A presença da pintura, da escultura em pasta de

65. Sobre as festividades em Elvas, cf. Tedim, José Manuel. *Festa régia no tempo de D. João V. Poder, espectáculo, arte efémera...*, op. cit., Vol. I, pp. 300-324 e vol. II, pp. 64-75 e Cabeças, Mário Alexandre Henriques Zacarias. *Transfiguração barroca de um espaço arquitectónico. A obra setecentista na sé de Elvas. Vol. I*, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2011, pp. 78-82 (tese de mestrado).

66. Arquivo Histórico Municipal de Elvas, Relacam dos gasttos que se fizerão nas pasajes/ das Serenissimas Senhoras princezas das asturias/ e Brazis nesta cidade de Elvas por conta do/ senado da camara do mesmo, Mss. 159. Documento gentilmente cedido e transcrito pelo Dr. Nuno Grancho, a quem muito agradecemos.

papel e em madeira eram constantes, assim como os temas, naturalmente retirados do imaginário mitológico greco-romano e da doutrina cristã.

A intervenção de mestres entalhadores e escultores nas obras dos aparatos régios da viagem de Lisboa ao Caia fica bastamente provada pelas palavras dos cronistas, que nos indiciam a colaboração destes artistas, quer, desde logo, nas obras do palácio erigido em Vendas-Novas, quer nos aparatos efémeros erguidos nas cidades por onde passou a comitiva régia e finalmente na cidade de destino, Elvas. Aqui, a "casa da ponte" executada expressamente para a solene troca das princesas, contou certamente com a colaboração de mestres escultores e entalhadores para a elaboração dos ornatos do dito pavilhão. Os anjos alegóricos que pontuavam nos cunhais da estrutura e o grande emblema que sobrepujava o portal do edificado confirmam essa intervenção.

Pensamos ter sido neste contexto que se inseriu a aproximação de Caetano Alberto da Costa a Sevilha. Quer já estivesse em Elvas a trabalhar nos aparatos efémeros para as festas do casamento, quer tivesse vindo de Lisboa a integrar o séquito real, a sua ida definitiva para a cidade andaluza e o súbito casamento com Isabel de Amil, deverão estar indelevelmente ligados a este contexto histórico.

A reforçar a tese de colaboração de Caetano da Costa na execução dos elementos escultóricos do referido pavilhão de madeira, nomeadamente os anjos soprando a trombeta da Fama, surge a obra que o mesmo escultor realizou para a entrada principal da antiga Real Fábrica de Tabacos de Sevilha, em 1757, na qual se visualiza sobre o portal principal a figura da Fama soprando na sua trombeta.

Se, como atrás defendemos, Caetano poderá ter sido discípulo de Claude Laprade, o seu envolvimento com esta mega demonstração de lustro áulico, alinhar-se-ia com as sucessivas colaborações que Claude Laprade manteve com os mais ilustres encomendadores do reino, incluindo a corte e as mais altas esferas eclesiásticas. Laprade fazia, igualmente, parte da guarda da Rainha, D. Maria Ana de Áustria[67], facto que poderá também explicar a facilidade de aproximação de Caetano

67. Informação veiculada pelo procurador do cabido da sé do Porto, quando esteve em Lisboa a negociar com o estatuário a sua colaboração nas obras da capela-mor daquela cidade. Cf. Basto, Artur de Magalhães. *A Sé do Porto. Documentos Inéditos Relativos à sua Igreja*. Porto, Edições Marânus, 1940, pp. 24-36. Informação que Claude Laprade reitera no texto do seu testamento. Cf. Ferreira, Sílvia. "Claude Laprade. Um escultor provençal na Lisboa de setecentos"..., op. cit., pp. 171-172.

Alberto da Costa ao circulo régio. De notar, igualmente, que Frederico Ludovice e seu filho, João Pedro Ludovice, faziam parte do cortejo que se deslocou ao Caia. Qual a intervenção exacta destes dois artistas nas festividades está ainda por apurar, mas sabemos que, a Frederico Ludovice, na categoria de arquitecto régio, cabia-lhe amiúde escolher os artistas que colaborariam em empreitadas da Casa Real, bem como dirigir e supervisionar obras, como sabemos ter acontecido com a procissão do Corpo de Deus de 1719.

Nota final

A investigação em torno do contexto familiar e social em que Caetano Alberto da Costa cresceu e desenvolveu a sua aprendizagem no ofício de entalhador e escultor, que lhe possibilitou a viagem até Sevilha e lá a construção de uma carreira prestigiante, revelou-nos a pertença a um meio familiar, com o patriarca, António da Costa na liderança, que primava pela conexão e pela permuta de vantagens e influências entre colegas de ofício e as mais altas dignidades do reino.

A construção da carreira dos mestres entalhadores e escultores de madeira, nesta primeira metade do século XVIII, em Lisboa, alicerçava-se numa estratégia de proximidade, quer com os colegas mais solicitados, quer com os encomendadores mais abastados. O facto de a maioria das oficinas se situar no Bairro Alto, portanto, nas imediações dos palácios de vários fidalgos da Casa Real, detendo alguns, cargos de relevo na corte, bem como na vizinhança de várias das mais relevantes casas religiosas, como foram as dos Jesuítas, Caetanos, Trinitários, Carmelitas, Franciscanos, entre outros, permitia-lhes a construção de uma sólida rede de contactos.

Para além deste contexto específico, a época em que Caetano da Costa se formou coincide com a maturidade de muitos dos mais prestigiados mestres do ofício a laborarem na cidade. João Vicente, Manuel Machado, Domingos da Costa Silva, José Rodrigues Ramalho, Santos Pacheco de Lima e Claude Laprade eram todos figuras de relevo na sua arte e, como provámos, conviventes com o pai de Caetano, António da Costa. Que Caetano tenha aprendido na oficina de Claude Laprade, em virtude da sua aptidão para esculpir em material lítio e em madeira, assemelha-se-nos como hipótese válida. Para além desta circunstância, Caetano assistiu ainda a várias efemérides históricas que, certamente, contribuíram para moldar a sua carreira, de que se destacam, a procissão de Corpus Christi de 1719, as demais festas e procissões que decorriam na cidade de Lisboa com constância, e finalmente, o grande

empreendimento da corte portuguesa, entre os anos de 1727 e 1729, a "troca das princesas" no rio Caia, que envolveu a cidade de Lisboa e todas aquelas por onde o cortejo régio passou.

Embora, não tenha sido ainda possível resgatar informação directa que comprove exactamente como Caetano Alberto da Costa chegou a Sevilha em 1729, pensamos que a hipótese mais credível, como defendemos acima, tenha sido a sua inclusão no lote de artistas que colaboraram na edificação dos aparatos efémeros destinados às festividades do duplo enlace ibérico. A necessidade da intervenção de escultores e entalhadores para erigir, quer o pavilhão de madeira que se colocou no rio Caia, quer os demais aparatos que embelezaram a cidade de Elvas, em tempo record, terá feito deslocar para o local um número considerável de artistas, entre os quais se contaria Caetano Alberto da Costa.

Familias portuguesas y sus empresas artísticas en Sevilla

Salvador Hernández González
Universidad Pablo de Olvide, Sevilla (España)
Francisco Javier Gutiérrez Núñez
IES López de Arenas, Marchena (Sevilla)

Resumen
En los siglos de la Edad Moderna, Sevilla se configuró como un centro artístico de primer orden. A la obligada labor de promoción ejercida por el estamento eclesiástico y la nobleza, hay que añadir la de otros colectivos cuyos perfiles demográficos, sociales y económicos vienen siendo objeto de atención por parte de la investigación, especialmente desde el campo de la Historia Moderna. Es el caso de las denominadas "naciones" o colonias de extranjeros, entre los que se encuentran los portugueses, algunos de cuyos miembros más destacados se entregaron a la labor del patrocinio artístico como signo de prestigio social y expresión de su religiosidad. Es el caso, a nivel grupal, de la hermandad de San Antonio de los Portugueses, radicada en el convento de San Francisco, y los ejemplos paradigmáticos de las familias Paiva, Andrade y Núñez de Sepúlveda, hasta ahora conocidos en desigual grado y que aquí recapitulamos como un punto de partida para ulteriores investigaciones.
Palabras clave: Mecenazgo, barroco, arquitectura, escultura, pintura, retablo.

Abstract
In the centuries of the Modern Age, Seville was configured as an artistic center of the first order. To the obligatory work of promotion exercised by the ecclesiastical establishment and the nobility, we must add that of other collectives whose demographic, social and economic profiles are receiving attention from research, especially from the capo of Modern History. This is the case of the so-called "nations" or colonies of foreigners, among which are the Portuguese, some of whose most prominent members gave themselves to the work of artistic patronage as a sign of social prestige and expression of their religiosity. This is the case, at the group level, of the brotherhood of San Antonio de los Portugueses, based in the convent of San Francisco, and

the paradigmatic examples of the Paiva, Andrade and Núñez de Sepúlveda families, until now unequally known and that here We recapitulate as a starting point for further investigations.

Keywords: *Patronage, baroque, architecture, sculpture, painting, altarpiece.*

1. Introducción

En los albores de la modernidad, Sevilla y Lisboa se convirtieron en "capitales" de un enorme ámbito de influencia económica. Abarcaba el triángulo comprendido por el litoral peninsular atlántico (Bahía de Cádiz) y los archipiélagos de las Canarias, las Azores y Cabo Verde. Territorios a los que se sumaría el litoral africano, desde el cual se activaría un fuerte tráfico de esclavos negros y berberiscos, así como un interesante comercio relacionado con la producción de azúcar, las plantas tintóreas, el pescado y otros productos caros como el oro y el marfil. Dos ciudades que se convertirían en "capitales" de ida y vuelta de sus respectivas "Carrera de Indias" y *"a Carreira da Índia"*, a las cuales llegaban los productos asiáticos y americanos. La presencia portuguesa en la capital hispalense se remonta desde el mismo momento de la conquista por Fernando III el Santo, al cual acompañaron distintos caballeros lusos[1].

A finales del siglo XV e inicios del XVI, la colonia lusa se iría incrementando poco a poco en la ciudad, pues muchos portugueses se asentaron como mercaderes y traficantes de esclavos, al convertirse la ciudad en un lugar clave para la redistribución de esclavos: un negocio

1. Ladero Quesada, Miguel Ángel. "Portugueses en la frontera de Granada", *En la España Medieval*, nº 23, 2000, págs. 67-100, cit. pág. 69; Quiles García, Fernando, y Fernández Chaves, Manuel F. *Sevilla lusa. La nación portuguesa en Sevilla en tiempos del Barroco*. Sevilla, 2017. https://www.upo.es/investiga/enredars/wp-content/uploads/2017/06/Ruta_Sevilla_Lusa.pdf [Consultado el 17-XII-2017]

"promovido y sostenido por mercaderes portugueses vinculados a la venta de negros de Cabo Verde y Guinea". A inicios del siglo XVI, Enrique Otte ofrece una nómina de varios mercaderes con intereses en Sevilla: Alfonso López (1497), Gonzalo Alfón (1501), Gonzalo Jácome (1506), Diego Ferrera (1509), Juan Rodríguez (1510), Duarte Váez (1510), Alfonso Pares (1513)[2].

2. La Capilla de San Antonio, de la nación portuguesa, del convento de San Francisco*

2.1. La gestación de la Capilla

La presencia portuguesa iría en aumento a lo largo de los siglos XVI y XVII, tal como reflejan los recientes estudios de los profesores Fernández Chaves y Pérez García (Universidad de Sevilla), y de González Espinosa (Universidad de Lisboa)[3]. Los dos primeros destacan como importantes comerciantes esclavistas asentados en la Sevilla de Felipe II hacia el año 1570, a Antonio Dias, Duarte y Gabriel Rodríguez. A ellos hay se sumar en años posteriores[4] los nombres de Simón de Tovar[5], Antonio Gómez de Acosta, Enrique Freire, Bento Váez y Manuel Caldera.

Según fue avanzando la centuria, la necesidad de cohesión por parte de la denominada *"nación portuguesa"* tuvo que ir en aumento. Hay indicios de la existencia de una primera hermandad de San Antonio creada en el año 1563, que contó con reglas desde el 9 de mayo, día de la *"Ascensión de Ntra. Sra."*, de ahí que en su portada aparezca esta iconografía. Dicho libro que estuvo en el convento de los Filipenses y fue

* En este apartado condensamos lo expuesto recientemente en Gutiérrez Núñez, Francisco Javier; Herrnández González, Salvador. "Nuevas noticias en torno al origen de la capilla de San Antonio de la Nación portuguesa, del convento de San Francisco (Sevilla) 1594-1614", en Peláez del Rosal, Manuel (Dir.). *El Franciscanismo hacia América y Oriente. Libro Homenaje al Padre Hermenegildo Zamora Jambrina, OFM*. Córdoba, Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos, 2018, págs. 161-180.

2. Otte, Enrique. *Sevilla y sus mercaderes a fines de la Edad Media*. Sevilla, Universidad de Sevilla-Fundación El Monte, 1996, págs. 13 y 193.
3. González Espinosa, Ignacio. "Portugueses en Sevilla. Sus oficios y profesiones durante el reinado de Felipe III", en Iglesias Rodríguez, Juan José; Pérez García, Rafael M.; Fernández Chaves, Manuel F. (coords): *Comercio y cultura en la Edad Moderna. Actas XIII Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna (Sevilla 2014)*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2015, vol. 2, págs. 731-741; González Espinosa, Ignacio. "Pautas de movilidad de las familias portuguesas a Sevilla (1600-1615)", en García Fernández, Máximo (coord.): *Familia, cultura material y formas de poder en la España moderna: III Encuentro de jóvenes investigadores en Historia Moderna, Valladolid 2 y 3 de julio de 2015*. Madrid, Fundación Española de Historia Moderna, 2016, págs. 131-140.
4. Fernández Chaves, Manuel F.; Pérez García, Rafael M. "Las redes de la trata negrera. Mercaderes portugueses y tráfico de esclavos en Sevilla (c. 1560-1580)", en Martín Casares, Aurelia; García Barranco, Margarita (comps.): *La esclavitud negroafricana en la historia de España. Siglos XVI y XVII*, Granada, Editorial Comares, 2010, págs. 5-34, cit, pág. 22; Fernández Chaves, Manuel F.; Pérez García, Rafael M. "La penetración económica portuguesa en la Sevilla del siglo XVI", *Espacio, Tiempo y Forma*, serie IV (Historia Moderna), nº 25, 2012, págs. 199-222.
5. López Pérez, Miguel; Rey Bueno, Mar. "Simón de Tovar (1528-1596): redes familiares, naturaleza americana y comercio de maravillas en la Sevilla del XVI", *Dynamis: Acta hispanica ad medicinae scientiarumque historiam illustrandam*, nº 26, 2006, págs. 69-91.

consultado por la profesora Castillo Utrilla[6], en la actualidad se halla depositado en otro emplazamiento por razones de seguridad.

En 1594 sí lograría finalmente agruparse en torno a un proyecto común que terminaría cristalizando: contar con capilla propia en el antiguo convento de San Francisco Casa Grande. El grupo que conformaba esa *"nación portuguesa"* y asistió a las tres primeras reuniones, era relativamente reducido: Antonio de Melo, Baltasar de Brun, Diego Enríquez León, Leonel de Cuadros, Rui Fernández Pereira, Simón Freyle de Lima, y los ya citados Pedro de Figueras y Pedro Núñez.

El 12 de agosto de dicho año, la casa de Simón Freyle de Lima fue el escenario de la primera reunión de la *"nación portuguesa"*, en la cual se acordó comprar sitio y lugar en el citado convento para labrar su capilla. Esta primera corporación o hermandad tomó el nombre de *"las Llagas de Nuestro Sr. Jesucristo"*[7].

No había transcurrido ni un mes cuando de nuevo se reúne, en concreto el 8 de septiembre. Pero esta vez lo hará ya en el propio convento franciscano, acordando que *"la traza y modelo"* de la capilla siguiera el diseño que el arquitecto Asencio de Maeda enseñó en aquella misma reunión. Estas nuevas noticias que presentamos sobre el origen de la capilla proceden de un pleito mantenido entre uno de sus tesoreros y la corporación religiosa, finiquitado aproximadamente en 1614[8].

La tercera reunión se produciría el 25 de enero de 1595, con el objetivo de renovar el poder y facultad que les habían ya dado los congregantes a Pedro de Figueras y Pedro Núñez, como diputados de la fábrica de la capilla, ya nombrados el 8 de septiembre. Se les recordaba que su misión era continuar con su labor tal como lo habían hecho a lo largo de varios meses y acabar *"en todo punto y en toda perfección"* la capilla.

6. Castillo Utrilla, María José del. "La Capilla de San Antonio de los Portugueses de Sevilla", *Laboratorio de Arte*, nº 7, 1994, págs. 81-96, cit. págs. 87-88.
7. Este nombre lo mantuvo hasta el año 1604, en que pasó a denominarse de San Antonio.
8. *Por Rui Fernández Pereira, y consortes de la nación portuguesa, en el pleyto que contra la dicha nación intentó Gaspar Lopez de Setubal, sobre los gastos que dize hizo en la fábrica de la capilla del señor san Antonio, en la iglesia de señor san Francisco desta ciudad*, Sevilla, 1614, 13 pp. Biblioteca Nacional de España, Signatura PORCONES/989(3). Este ejemplar está digitalizado y se puede consultar en línea a través de la Biblioteca Digital Hispánica.

Entre sus funciones estarían las de pagar los materiales, oficiales y peones, llevando libro de pagos y gastos. Tendrían facultad para recibir las mandas pías y limosnas que los portugueses remitieran para su construcción, llevando igualmente un libro registro de las mismas y otorgando cartas de pago al recibirlas. De todo ello rendirían cuentas a los otros seis (Melo, Enríquez León, Cuadros, Brun, Freyle de Lima y Fernández Pereira).

Si el dinero aportado por los ya citados ocho portugueses mancomunados hasta el momento, no daba de sí para la construcción, ambos diputados podrían contar con otra fórmula alternativa de financiación: adjudicar y vender a otros portugueses, capillas y entierros menores de la capilla, quedando excluida la venta del entierro en el altar mayor[9].

2.2. Una aproximación a alguno de los fundadores.

Contamos con pocas noticias de ese grupo inicial que conformó esa "nación portuguesa" en 1594 y 1595, y que ejerció de promotor de la fundación y construcción de su capilla mancomunada.

Baltasar Brun de Silveira fue hijo legítimo de Antonio de Brun y Bárbola de Silveira. Patrocinó en el año 1604 una fundación conventual de la orden dominica, en una heredad que tenía en el pago de Cantalobos, junto a la ermita de San Lázaro. En su erección se estipuló que hubiera en ella una escuela de gramática y cursos de arte. Sin embargo por lo insalubre del lugar, su ubicación fue trasladada en el año 1673 a lo que sería luego el convento de San Jacinto en Triana[10].

Ruy Fernández Pereira obtuvo carta de naturaleza el 3 de diciembre de 1583 para comerciar directamente con América[11]. Terminó sus días condenado por la Inquisición. Tuvo un importantísimo papel en el año 1614, consiguiendo que la Capilla fuera considerada *"mancomunada"* y de la nación portuguesa, frente al intento de Gaspar López de Setúbal

9. *Por Rui Fernandez Pereira, y consortes* (...), op. cit., fol. 2 r.
10. Sánchez de los Reyes, Francisco Javier-Nogales Márquez, Carlos Francisco. "El convento dominicano de San Jacinto de Sevilla", en Campos y Fernández de Sevilla, Francisco Javier (coord.): *Monjes y monasterios españoles: actas del Simposium*. San Lorenzo del Escorial, 1995, vol. 2, págs. 675-700; Recio Mir, Álvaro. "El convento dominico de San Jacinto de Sevilla", en Roda Peña, José (Ed.): *XVII Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia.* Sevilla, Fundación Cruzcampo, 2016, págs. 183-210.
11. Díaz Blanco, José Manuel. "La corona y los cargadores a Indias portugueses de Sevilla (1583-1645)", en Lorenzana de la Puente, Felipe; Mateos Ascacíbar, Francisco J. (coords.): *Iberismo. Las relaciones entre España y Portugal. Historia y tiempo actual: y otros estudios sobre Extremadura*. Llerena, Sociedad Extremeña de Historia, 2008, págs. 91-104, cit. pág. 104.

de apropiarse de su propiedad para uso particular. La hija de Ruy, Gracia Pereira y Tovar, se casaría con Diego de Payba, comerciante portugués afincado en Sevilla, que como veremos más adelante, contaría con capilla propia en el convento carmelita del Santo Ángel. La presencia de Diego como hermano de la Capilla de la nación portuguesa también la tenemos constatada al menos desde el año 1632.

Simón Freyle de Lima ejerció largo tiempo de banquero. En él confió Miguel de Cervantes a través de Francisco Suárez Gasco, para depositarle cantidades recaudadas de su trabajo en el Reino de Granada, como Comisario Real. La quiebra de Freyle provocó que Cervantes diera con sus huesos en la Cárcel Real de Sevilla.

Leonel de Cuadros fue un comerciante que peleó su *"naturaleza"* para poder comerciar con América desde el año 1582[12]. Participó en las flotas de 1600 y 1605 y Lutgardo García Fuentes lo identifica como comerciante "perulero"[13]. En el Archivo de Indias se pueden localizar distintos documentos relacionados con él, en distintas secciones como Casa de la Contratación, Indiferente General, Audiencia de Santo Domingo, Audiencia de México y Escribanía de Cámara de Justicia. También hay documentación relacionada de él, en la Contaduría Mayor de Hacienda, del Archivo General de Simancas, que puede arrojar luz sobre su testamento[14].

2.3. Emplazamiento y origen del proceso constructivo de la Capilla.

La Orden franciscana, con fray Pedro de Gallarza al frente, aceptó ceder unos terrenos a la Nación Portuguesa para construir la nueva capilla de la Hermandad de San Antonio. De ello se realizaron escrituras de cesión, a cambio de que los portugueses abonaran distintas cantidades de limosnas.

En la escritura de cesión de terrenos, otorgada el 2 septiembre de 1594, ante los escribanos Hernando de Lorenzo y Francisco de Mazuelos, se detallaba que a los portugueses *"(…) se le han señalado para ello la frontera del Compás del dicho Monasterio desde la Capilla de Ánimas hasta la puerta del servicio de dicho Monasterio y de ancho lo que*

12. ARCHIVO GENERAL DE INDIAS. Escribanía, legajo 1068 C. *Leonel de Cuadros con el fiscal, sobre naturaleza en estos reinos*. Determinado en 1582. 1 pieza.
13. García Fuentes, Lutgardo. *Los peruleros y el comercio de Sevilla con las Indias, 1580-1630*. Sevilla, Universidad, 1987, págs. 231 y 308.
14. ARCHIVO GENERAL DE SIMANCAS, Contaduría Mayor de Hacienda, legajo 717, 33. Primera mitad del siglo XVII. Juro a favor de Leonel de Cuadros de 188.000 maravedís. Contiene información del testamento de Leonel de Cuadros y partición de sus bienes.

va desde la puerta de dicho servicio hasta la esquina de los dormitorios de la traviesa hasta un pajar con la pared de la Alberca"[15].

De esta forma la corporación lusa era la tercera que se establecía en el atrio del convento tras la Hermandad de Ánimas o de San Onofre (1520) y la de la Concepción (1536).

Recordemos que en la junta celebrada por la nación portuguesa el 8 de septiembre de 1594 en el convento franciscano, se acordó que *"se labrasse la dicha capilla por la traza y modelo de Asencio de Malda (Maeda), maestro mayor de la Santa Iglesia mayor desta ciudad hizo, y mostró en presencia de todos"*. Para el control de la obra se comisionaron a Pedro de Figueras y Pedro Núñez, a los que se les facultó para que se pagaran los materiales y operarios necesarios para la obra[16]. Maeda era el maestro mayor de la Santa Iglesia mayor de la ciudad de Sevilla y desempeñó un papel de cierta importancia en la arquitectura sevillana del Bajo Renacimiento[17]. Quizás su contacto con la colonia portuguesa a raíz de esta obra debió facilitarle el conocimiento de los mármoles portugueses que utilizaría en la gran empresa constructiva que supuso el Hospital de las Cinco Llagas[18], donde como maestro mayor supervisó el cerramiento de las bóvedas de su iglesia, iniciada por Hernán Ruiz II, y dio las trazas para el retablo mayor (realizado por Diego López Bueno en 1602) y la portada principal, construida luego en 1618 por Miguel de Zumárraga, quien a su muerte le sustituyó en el oficio de maestro mayor de la institución hospitalaria.

En 1604 hubo una nueva concordia entre la Orden franciscana, representada por fray Juan de Benjumea como Padre de la Provincia

15. Castillo Utrilla, María José del. "La capilla de San Antonio...", op. cit., pág. 83; Id. "La capilla de los portugueses del convento de San Francisco", *Laboratorio de Arte*, nº 12, 1999, págs. 235-242, cit. pág. 236.
16. *Por Rui Fernandez Pereira, y consortes (...)*, op. cit., fol. 1 vto.
17. Cruz Isidoro, Fernando. "Aproximación a la obra del arquitecto Asensio de Maeda", *Archivo Hispalense*, nº 237, 1995, págs. 105-130; Recio Mir, Álvaro. "Fracasos, pleitos, desaparición y muerte de Asensio de Maeda", *Laboratorio de Arte*, nº 10, 1997, págs. 165-180; Id.: "Asensio de Maeda y la transformación de la capilla de la Antigua de la catedral de Sevilla (1578-1601)", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 29, 1998, págs. 51-67; Cornejo Vega, Francisco. "Noticias de los últimos años de la vida de Asensio de Maeda: el caso del arquitecto desaparecido", *Archivo Hispalense*, nº 259-260, 2002, págs. 315-320; Albardonedo Freire, Antonio José. "La iglesia nueva del Hospital de la Misericordia: un proyecto de Asensio de Maeda con importantes colaboraciones (1595-1606)", *Laboratorio de Arte*, nº 16, 2003, págs. 67-106.
18. Morales Martínez, Alfredo. "Mármoles portugueses para el Hospital de las Cinco Llagas en Sevilla", en *Actas del VII Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte*. Badajoz, 1995, pp. 161-165.

Bética y la *"nación portuguesa"*, documento que se registró el 13 de agosto de 1604 ante el escribano Gaspar de León (cuyo oficio heredó Alonso de Alarcón). A cambio del pago de una nueva limosna recibió la confirmación de seguir contando con el mismo sitio ya fijado donde construir la capilla y sus dependencias. Momento en el cual aprovecharon para cambiar el nombre de la corporación: *"(...) y que la capilla se intitule de San Antonio sin embargo de que a los principios se acordó se había de intitular de las Llagas de ntr. Sr. Jesucristo"*[19].

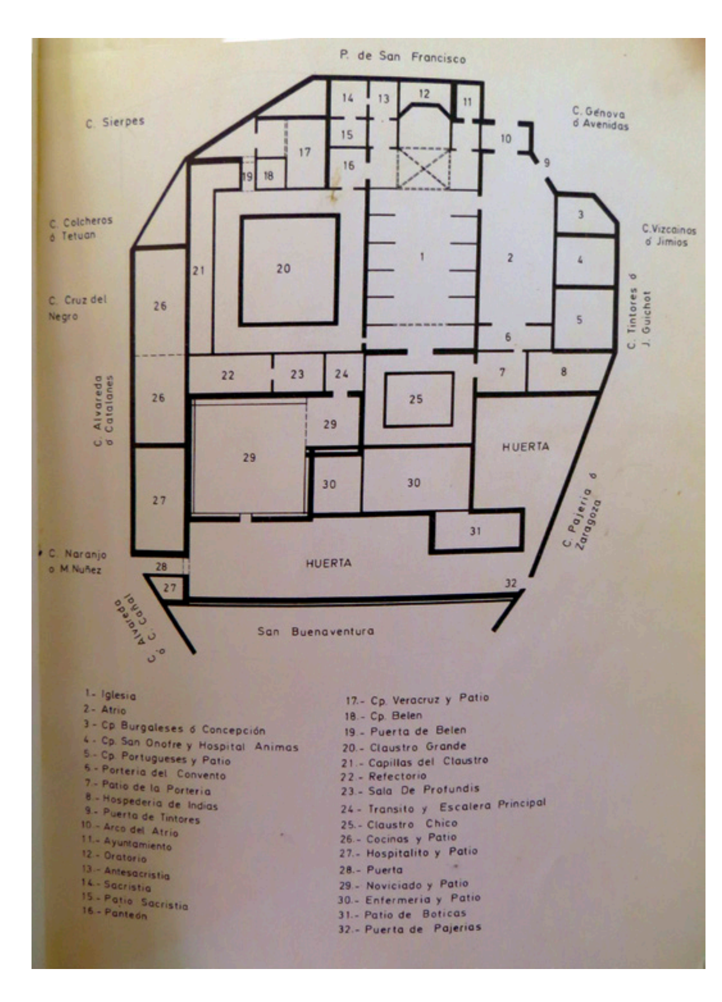


Fig. 1. Plano del convento de San Francisco. Tomado de CASTILLO, María José del. *El convento de San Francisco, Casa Grande de Sevilla*. Sevilla, Diputación Provincial, 1988.

Benjumea en las memorias del Convento de San Francisco afirmaba que los portugueses *"ocuparon el sitio de las caballerizas bajas que salen al compás que lindan por una parte con la puerta de las bestias (pajerías bajas) y por otra con la Capilla de las Ánimas (San Onofre) y demás de las dichas caballerizas se pondrán extender con la obra dentro de la guerta del convento 42 pies de lo que dice el sitio de la Alberca, con la condición que la obra que edificaren no quite luz a ninguna ventana alta ni baja del dormitorio"*[20]. (Fig. 1)

Según los datos que arroja el *"Pleito de 1614"*, la nación portuguesa *"compró"* el sitio de la dicha Capilla del convento de San Francisco, por 1.700 ducados, y que para la obra de cimentación dio otros 10.000

19. ARCHIVO DE LA PROVINCIA BÉTICA FRANCISCANA (Convento de Nuestra Señora de Loreto de Espartinas, Sevilla) (en adelante, A.P.B.F.). Sección Convento de San Francisco de Sevilla. Códice 29.- *Libro donde se asientan los Cavildos (...) que se hacen por los (...) de la capilla del Sr. San Antonio de Padua de la nación Portuguesa cita en el compás de S. Francisco de esta ciudad de Sevilla para más Honra y gloria de dios y de su Bendita madre concevida sin Pecado original*. Años 1632-1778. Fol. 6 r.
20. Castillo Utrilla, María José del: "La capilla de San Antonio...", op. cit., pág. 83.

ducados de limosna, y además recogió de particulares otros 30.478 reales que gastó íntegramente en la fábrica. En total se reconocía en junio de 1614, que había desembolsado más de 80.000 reales para la obra y fábrica, de una capilla que se consideraba *"comunera"*[21].

Gracias a otra escritura otorgada el 3 de septiembre de 1594, conocemos que la Orden franciscana recibió de limosna 1.400 ducados a cambio de señalar a la *"nación portuguesa"*, otro sitio para la Sacristía, casa de Cabildo y jardín con recepción de agua. El documento se otorgó ante el escribano público Juan Bernal de Heredia (cuyo oficio heredó posteriormente Juan de Espinosa)[22].

Sin embargo la Orden franciscana reclamó una compensación cuando la obra de la planta superior de la Sacristía y Sala de Cabildo aventuraba que iba a quitarle luz a alguna dependencia del convento. Por escritura de 28 de junio de 1610 otorgada ante Juan Bautista Peñafiel (oficio heredado por Francisco Gutiérrez de Santa Cruz), el Padre Provincial aceptó que continuaran las obras a cambio de una limosna de 9.895 reales de materiales destinados a las obras del convento[23].

2.4. El protagonismo del Tesorero Gaspar López de Setúbal (1610-1614). El 16 de mayo de 1610, se reunía la nación portuguesa en su ya capilla de San Antonio, *"en los claustros del dicho Convento"* de San Francisco, aunque a renglón seguido se decía que se estaba haciendo en el compás. Esta posible contradicción quizás se explique por el hecho de que los portugueses tuvieran un altar provisional facilitado por la comunidad franciscana en alguno de los claustros mientras construían la capilla en el Compás.

Por acuerdo nombraron a Fernando Pinto de Fonseca y Diego Fernández Castelo Blanco, como Hermanos Mayores, a Gaspar López de Setúbal como Tesorero, y a Gaspar González Noguera, como Escribano. Sus cargos estarían vigentes hasta el día de San Antonio del año siguiente (13 de junio de 1611), día en el cual se procedería a una nueva elección. Su misión era procurar *"dar el fin de una cosa tan honrada y deseada por toda la Nación"*, como era la terminación de la obra de la capilla[24].

---

21. *Por Rui Fernandez Pereira, y consortes* (...), op. cit., fol. 6 r. Acuerdo de 6 de julio de 1614.
22. A. P. B. F. Sección Convento de San Francisco de Sevilla. Códice 29.- *Libro donde se asientan los Cavildos* (...). Años 1632-1778. Fol. 6 r.
23. Ibídem, fol. 6 v.
24. *Por Rui Fernandez Pereira, y consortes* (...), op. cit., fol. 2 vto. Acuerdo de 16 de mayo

Sin embargo cuando el proyecto de construcción, aunque no exento de problemas, parecía encaminarse definitivamente, surgió un suceso judicial que lo alteró y lo puso en peligro.

En algún momento del año 1614, el ya citado Tesorero, Gaspar López de Setúbal interpuso una demanda contra la nación portuguesa con sede en la Capilla de San Antonio. Le reclamaba dos cuestiones, la segunda condicionada al no cumplimiento de la primera:

1. - El pago de cerca de 300.000 reales. El pago de 200 y tantos mil reales, que decía haber gastado en *"la fábrica y obra de la dicha capilla"*, y otros 88.000 reales, *"que tuvo de daños cambios, e interés por razón del dicho dinero"*.

2.- La propiedad de la Capilla: *"que en caso que no aya lugar el pagalle el dicho dinero, que le hayan de dexar la capilla libre y a su disposición, y como cosa suya"*.

La demanda interpuesta por López de Setúbal tuvo que tener un auténtico efecto "maremoto", causando la indignación de los portugueses vinculados a la Capilla. De ahí que rápidamente se movilizaran para plantear una defensa. Como *"devotos del señor San Antonio de Padua, de la Nación Portuguesa"*, se reunieron el 6 de julio de 1614, en su Capilla *"que está en el compás del Convento de San Francisco"*.

Por tanto la obra tendría que estar avanzada para acoger dicha reunión, tal como se reconocía: *"respecto de estar ya hecho en ella alguna parte"*. A dicho encuentro asistieron:

1.- Antonio de Medina
2.- Antonio Ferreyra de Malaca
3.- Antonio Martínez Dorta
4.- Antonio Rodríguez Navarro
5.- Diego López Tomar
6.- Diego Lorenzo de Paz
7.- Francisco de Acosta Brandao
8.- Francisco Rodríguez Cáceres
9.- Gaspar López de Setúbal
10.- Gerónimo Fernández
11.- Gil López de Almeyda
12.- Héctor Antúnez
13.- Henrique de Andrada
14.- Manuel López Home

de 1610.

15.- Manuel Pousado
16.- Pedro Rodríguez Sarcedas
17.- Ruy Fernández Pereira

A lo largo de la reunión se insistió en que los asistentes a la misma aportarían las cantidades que de forma voluntaria consideraran oportuno para la obra y que su asistencia no conllevaba una obligación de pago forzoso. A partir de ahí llegaron a un consenso, afirmando que Gaspar López de Setúbal *"ha acudido, e gastado, y asistido en la dicha obra desde que la tomó entre manos"*. Esta será la clave para contraatacar la reclamación del Tesorero, que había gastado todo ese dinero por su *"devoción"* y no por obligación de mandato salido del seno de la nación portuguesa, a lo que se unía una "evidencia", su cargo había expirado el 13 de junio de 1611.

Ruy Fernández Pereira fue el que lideró la réplica a Gaspar López de Setúbal. Frente a la pretensión del pago de cerca de 300.000 reales, fijaron una serie de alegatos:

1. Desde 1595, los diputados y encargados de la fábrica eran Pedro Figueras y Pedro Núñez. Tenían orden de recaudar dinero mediante donaciones voluntarias, y si los gastos superaban a los ingresos, podrían recurrir como ya vimos a la venta de capillas y entierros menores.
2. Nunca se le dio una orden a López de Setúbal para que se encargara de realizar la fábrica de la Capilla, ni que *"en ella gastara lo que dice que gastó"*. Sólo se le nombró Tesorero Depositario de algo más de 30.000 reales, quedando a las órdenes de los Hermanos Mayores, tal como consta en el acuerdo de mayo de 1610. Y si la labró fue a *"devoción"* suya, apropiándose de los mismos poderes y facultades que recibieron Figueras y Núñez.
3. El mandatario no puede exceder del mandato, más cuando éste nunca se produjo: *"Ni haze al caso decir como el dicho Gaspar López de Setúbal alega, que hizo, y fabricó la mas insigne obra, y Capilla que ay en España, y así que la nación haya de pagar esta grandeza, porque el mandatario no puede exceder del orden y mandato, (...), la nación no quería, ni quiso tanta grandeza, y lo que pretendió fue, que se labrase una capilla con lo que se juntase de las mandas voluntarias y no más"*[25].
4. Setúbal continuó la obra arriesgando su caudal sin tener mandato por parte de la Capilla y además no respetó el sistema

25. Ibídem, fol. 3 r. Acuerdo de 6 de julio de 1614.

de percepción de donaciones voluntarias. Realizó numerosas gestiones y diligencias para obtener el compromiso de pago de mayores cantidades por otros portugueses, en el momento en que se celebrara la primera misa.

Frente a la pretensión de que si no cobraba el dinero, la *"nación portuguesa"* le entregaría la Capilla, también tejieron otra serie de alegatos:

- En primer lugar existía constancia mediante escritura de la compra del sitio o solar (1.700 ducados), y de los gastos posteriores realizados en la cimentación y edificación como ya citamos. A través del *Libro de Cabildos*, conocemos que la Orden franciscana otorgó carta de pago de haberlos recibido, un 24 de octubre de 1598 ante el escribano Juan de Espinosa (relevado por Gaspar Díaz de Acuña). A pesar de esta cesión o "compra" de solar en el atrio del convento, realizada en 1594, el pago de la "limosna" se dilató algo en el tiempo, de ahí que la carta no se emitiera hasta recibir los últimos 300 ducados que aún faltaban[26].
- En segundo lugar, el sistema de financiación de la obra estaba claro, los gastos no podían superar a los ingresos y si ello sucedía, tan sólo la venta de capillas y entierros menores era la única fórmula permitida para equilibrar el balance. Y si Setúbal lograra realizar estas ventas para conseguir recuperar su dinero, lo que pudiera recaudar no le alcanzaría a su pretensión, y además no tenía *"derecho ni acción"* para realizarlas[27].

2.5. El pago definitivo de la Capilla: los acreedores de Gaspar López de Setúbal.

No contamos con datos de la sentencia definitiva. Pero a través de otra fuente, conocemos que aunque Gaspar López de Setúbal no logró quedarse con la propiedad de la Capilla para uso particular, se le reconoció que había gastado dinero de su propio caudal para su construcción y la *"nación portuguesa"* le tenía que reintegrar parte o el total del mismo. Desconocemos la cantidad que se fijó para indemnizarle. Este hecho, unido a la quiebra que sufrió el propio Setúbal, fue aprovechado por sus acreedores para reclamarle directamente la deuda a la propia *"nación portuguesa"*.

26. A. P. B. F. Sección Convento de San Francisco de Sevilla. Códice 29.- *Libro donde se asientan los Cavildos (...)*. Años 1632-1778. Fol. 6 v.
27. *Por Rui Fernandez Pereira, y consortes* (...), op. cit., fol. 3 r. Acuerdo de 6 de julio de 1614.

El pago del concurso de acreedores se llevó a cabo ante Juan de Palma, escribano del Juzgado del teniente mayor Don Juan Antonio Hurtado de Mendoza. Todo ello lo hemos averiguado gracias los primeros folios del *Libro de Cabildos de la Capilla de San Antonio*, perteneciente a los años 1632-1778[28].

El mismo se abre con un Cabildo celebrado el 3 de febrero de 1632, en el cual se solicitaría a los estantes y habitantes de la nación portuguesa en la ciudad la aportación de una limosna para *"acabar de pagar lo que debe del precio en que se nos remató como a nación portuguesa"*.

Para lograr captar capital y pagarle a los acreedores de Setúbal, se acordó repartir alcancías por toda la ciudad y buscar otras formulas de financiación ya avanzadas en años anteriores: *"asegurando como aseguramos a todos que la capilla mayor no se venderá jamás y será siempre propia de la nación y la dicha nación Patrona de la dicha capilla mayor y que lo que procediese de las obras que llaman ocho altares y de los dos colaterales, entierros y limosnas se ha de consumir en el lustre, servicio y beneficio común de ella. Y otro sí les ofrece la dicha diputación entierro común en la bóveda de esta Santa Capilla sin que por eso se le lleve dinero alguno, por venta ni por limosna"*.

Aparece una relación pormenorizada de los donantes de limosnas en favor de la Capilla para pagar a los acreedores del citado Setúbal, conforme a la *"graduación de cada uno"* hasta alcanzar la cifra de 94.950 reales. Las contribuciones individuales de calado fueron las siguientes:

1.- Diego Lorenzo de Paz, 8.800.
2.- Fernando de Acosta, 5.500.
3.- Diego de Paiva, 5.500.
4.- Felipe Martínez de Orta, 5.500.
5 y 6.- Agustín Pérez y Henrique de Andrada, 11.000.
7.- Alonso Cardoso, 5.500.
8.- Payo Rodríguez de Paz, 5.500.
9.- Gonzalo Núñez Sepúlveda, 4.400.
10.- Antonio Núñez Gramaxo, 4.400.
11.- Melchor Méndez de Acosta, 3.300.
12.- Francisco Jorge, 4.100.
13.- Capitán Luis de Lemos, 2.200.
14.- Juan Rodríguez Ferreiren, 2.200.

28. A. P. B. F. Sección Convento de San Francisco de Sevilla. Códice 29.- *Libro donde se asientan los Cavildos (...)*. Años 1632-1778.

15.- Francisco Rodríguez Lameira, 1.000.
16.- Francisco Rodríguez Villarreal, 1.000.
17.- Simón Núñez Nieto, 1.100.
18.- Francisco Gómez de Lisboa, 1.100.
19.- Lorenzo Gómez, 1.100.
20.- Simón Rodríguez Cartagena, 1.100.
21.- Manuel Méndez de Acuña, 1.000.
22.- Antonio Gómez Díaz, 1.000.
23 y 24.- Alfonso y Gaspar Rodríguez Pasariños, 2.200.
25.- Diego Fernández de Aguilar, 1.100.
26.- Francisco de Acosta Brandau, 3.300.
27.- Doña Sebastiana de Paz, 1.000.
28.- Marcos Fernández Monsanto. Provisor de esta capilla y administrador de la Aduana, 3.300.
29.- Francisco Fdez. Solís, 1.000.
30.- García de Lucena 2.200.
31.- Francisco Díaz Villavicioso, 1.000.
32.- Jorge Antúnez de León, 500.
33.- Simón Rodríguez Bueno, 500.
34.- Francisco Lobo (de Acuña), 500.
35.- Manuel Álvarez Prieto, 300.
36.- Manuel Rodríguez Chaves, 200.
37.- Manuel Pereira, 150.
38.- Enrique Gil de Vega, 550.
39.- Fco. R. Rizo, 500.

Las obras de la Sacristía y Sala de Cabildo tuvieron que paralizarse pues por acuerdo de 16 de mayo de 1633, conocemos que aún quedaba por cubrir la Sacristía y Casa de Cabildo, cuyo coste asumirían Henrique de Andrada y Melchor Fernández de Acosta: *"que lo quieren hacer por su devoción"*[29].

A pesar de los acuerdos de años anteriores, de nuevo surgió el problema de que el levantamiento del piso superior de ambas dependencias incomodaba a la Orden franciscana. Así que por acuerdo de Cabildo de 15 de junio de 1635, se aprobó entregarle otros 5.500 reales de vellón. Además en 19 de agosto de dicho año se otorgó una nueva escritura entre la Orden franciscana y la "nación portuguesa", ante Rodrigo de Brenes. Gracias a un nuevo pago de una limosna de 3.500 reales de vellón, la Orden les confirmó la cesión del uso del *"sitio perpetuo del jardín*

29. Ibíd, fol. 7 r.

y estanque". El 26 de agosto se acordó nombrar a Diego Gómez Duarte como diputado de las obras pendientes de la Sacristía y Sala de Cabildos, encargado de pagar los materiales y los jornales de los oficiales de albañil y carpintero[30]. Algunos años después, el 30 de mayo de 1639 y ante el escribano Rodrigo Abrego, la comunidad franciscana y los diputados, hermano mayor y demás oficiales de la capilla de San Antonio otorgaron escritura para regular el uso de la comunicación entre el convento y la capilla a través del coro de esta última[31].

2.6. Descripción de la capilla.

La capilla en cuestión, que a la luz de las noticias que aquí recogemos debió levantarse entre 1594 y 1614 aproximadamente, viene a engrosar el catálogo de obras de Asensio de Maeda, aunque desafortunadamente la desaparición del convento a raíz de la Desamortización del siglo XIX nos priva de su contemplación directa y por ende de su adecuada valoración artística. No obstante, las noticias y descripciones transmitidas por los cronistas sevillanos permiten intuir su categoría arquitectónica y su riqueza en obras de arte. Era la tercera y la más importante de las capillas establecidas en el ámbito del compás, y quizás de todas las existentes en el monasterio, la más próxima a las dependencias conventuales, y contigua como se ha dicho a la de San Onofre y la zona de huertas. A diferencia de la de San Onofre, sencilla nave de planta de cajón, la de San Antonio de los Portugueses, más que capilla, era un verdadero templo dentro del templo conventual. Este esplendor podemos intuirlo gracias al testimonio del franciscano fray Atanasio López de Vicuña, quien escribía a fines de la centuria, en 1895, y quiso intentar recuperar la memoria de un edifico que para entonces ya había sido derribado.

El cronista franciscano la considera *"de las más suntuosas que tiene Sevilla"*. Era una iglesia de planta rectangular de tres naves separadas por columnas pareadas de mármol, sobre las que apeaban arcos de medio punto, crucero, cubierta abovedada y decoración a base de yeserías doradas. En el tercio superior una galería de madera dorada, calada y tallada, recorría todo su perímetro, formando una tribuna y coro. Había sido realizada por el maestro Juan Cano en 1754 por precio de 10.500 reales de vellón, quien también dio la traza del cancel situado a la entrada de la capilla, "achaflanado a dos haces y moldeado con los juguetes y talla que demuestra el dibujo con las armas portuguesas". El presbiterio quedaba separado de la nave por una verja de hierro dorada,

30. Ibíd, fol. 11 v. y 12 v.-13 r.
31. Ibíd, fol. 18 v.

cuyo diseño y material se repetía en el púlpito. Por los libros de actas de 1726 consta que lo gastado hasta entonces en el ornato ascendía a 47.225 reales de vellón. Debemos tener en consideración que el pecunio de los miembros de la Nación Portuguesa era muy saneado. Aparte de las memorias devotas que las distintas familias ofrecían a su capilla y de las donaciones de personajes importantes, como el Duque de Veragua, que costeó el retablo mayor, la capilla recibía la renta de todos los barcos portugueses que atracaban en el puerto de Sevilla, según consta en las actas de la hermandad de 1782.

El patrimonio artístico de esta capilla fue realmente importante[32], si tenemos en cuenta que los hermanos de la corporación habían acordado en su cabildo celebrado el 29 de junio de 1640 la recaudación del 0,25% de todas las mercaderías pertenecientes a los portugueses que pasasen por la Aduana de Sevilla, pidiéndose permiso a la Corona en 1642. Fue precisamente en este ultimo año cuando el 29 de junio se contrató la ejecución del retablo mayor con Felipe de Ribas, quien según las trazas que había dado se comprometía a realizar su arquitectura, talla y escultura en el plazo de dos años por precio de 8.000 ducados que al final fueron rebajados a 5.000 en calidad de limosna por la devoción que profesaba al santo titular. Pero los trabajos sufrieron una serie de dilaciones que motivaron que el 22 de agosto de 1648 el maestro traspasase la obra a su hermano Francisco Dionisio, aunque todavía en 1652 se seguían reuniendo fondos para el pago del retablo, que a la postre tardaría bastante en ser terminado, en su último cuerpo, por Cristóbal de Guadix, quien parece lo había concertado en 1697. Aunque el retablo no se ha conservado, debió obedecer a la habitual tipología salomónica difundida por los Ribas. Así debió estar articulado por columnas salomónicas sobre las que irían los habituales niños tenantes que sostenían los escudos de armas de Portugal, y en el ático figuras angélicas. Lo debía presidir la figura del titular, San Antonio de Padua, escultura que a raíz de la Desamortización fue recogida junto con otras esculturas (una Concepción y una Piedad) por el Cónsul de Portugal, aunque la imagen acabó finalmente depositada en la iglesia de San Juan de la Palma, donde fue destruida en 1932.

De los retablos laterales sabemos que en el lado de la Epístola existió una Virgen de la Piedad, de Marcelino Roldán. Y en el lado contrario

32. Fernández Rojas, Matilde. *Patrimonio artístico de los conventos masculinos desamortizados en Sevilla durante el siglo XIX: Trinitarios, Franciscanos, Mercedarios, Jerónimos, Cartujos, Mínimos, Obregones, Menores y Filipenses*. Sevilla: Diputación, 2009, págs. 72-73, 92-93 y 104.

del Evangelio hubo dos, de tipología protobarroca con columnas corintias, uno de los cuales había sido ejecutado en torno a 1635 por Jerónimo Velázquez y contenía pinturas de Pacheco, en tanto que el otro contenía varias pinturas y lo presidía un lienzo de la Anunciación. El conjunto retablístico del templo se completaba con otros retablos ejecutados a comienzos del siglo XVIII, cuyo número y características se desconocen.

Importante fue también el apartado pictórico, en el que destacaban las citadas pinturas de Pacheco integradas en el retablo de la Concepción y que incluían los retratos de los donantes, don Diego Lorenzo de Paz y doña Ana Felipe. También debieron ser interesantes las pinturas de la Anunciación, Visitación y otras que formaban parte del retablo propiedad de Simón Suárez Pérez y su esposa Leonor de Andrade; el San José con el Niño, obra de Francisco de Araujo, quien también pintó cinco mártires de la Orden y una Santa Úrsula con sus hermanas mártires; y el ciclo de pintura mural de la capilla, realizado por Domingo Martínez en 1726.

La capilla contaba además con sacristía en la que se guardaban rico ajuar litúrgico y ornamentos en cajonerías de caoba. Tenemos noticias de algunas donaciones de piezas de orfebrería, como los dos blandones de plata con las armas de Portugal esculpidas, donados el 8 de diciembre de 1637 por Antonio Báez de León[33] y una campanilla del mismo metal donada el 22 de mayo de 1639 por el platero Francisco Correa[34]. El inventario de bienes redactado el 25 de julio de 1632[35] da cuenta de otras piezas como un juego de cáliz, vinajeras y salvilla, con peso estimado en 750 reales de plata, y una lámpara de plata que pesó 7 marcos y 6 onzas y media.

El conjunto de edificaciones de los Portugueses se completaba con casa para el capiller, un patio con zócalo de azulejos y estanque en el centro, de dos pisos de altura, donde se distribuían la sala de juntas, el archivo y otras dependencias cubiertas con techumbres de madera con lacerías.

Desafortunadamente, la capilla fue derribada en 1810, al objeto de abrir una calle que rompiera la gran manzana de San Francisco y

33. A. P. B. F. Sección Convento de San Francisco de Sevilla. Códice 29.- *Libro donde se asientan los Cavildos* (...). Años 1632-1778. Fol. 6 v.
34. Ibídem, fol. 18 r.
35. Ibíd, fol. 5 v.-6 r.

establecer comunicación con la calle Catalanes. Tras la marcha de los franceses el proyecto se paralizó, pero la capilla no volvió a reedificarse.

3. Los Andrada - Antúnez y la capilla de Nuestra Señora y San Francisco (convento de las Teresas, Sevilla).

En la nómina anterior encontramos a los más importantes mercaderes portugueses que fueron consiguiendo carta de naturaleza para comerciar con América: Francisco Jorge (1617), Henrique de Andrada, García de Lucena y Agustín Pérez (1624), Jorge Antúnez de León (1625), Fernando de Acosta (1628), Felipe Martínez de Orta y Alonso Cardoso (1629), Gonzalo Núñez de Sepúlveda, Diego de Payba y Simón Rodríguez Bueno (1630), Melchor Méndez de Acosta y Antonio Núñez Gramaxo (1631), Francisco Fernández de Solís, Alfonso y Gaspar Rodríguez Pasariños (1632) y Francisco Lobo de Acuña (1635)[36].

En ella destaca Henrique de Andrada (Andrade), hijo del Licenciado Rodrigo de Castro, Oidor que fue de Cabo Verde y Doña Luciana de Andrade, ambos naturales de Lisboa, como él. Tuvo *"variedad de negocios"* en España, así como con distintos "reinos", provincias y partes de las Indias. Realizó diferentes préstamos y servicios a Felipe IV a través de Don Juan de Góngora y Don Juan de Santelices. De ahí que contara con varios juros por privilegio sobre los servicios ordinarios de Sevilla y Valladolid[37].

Henrique se casaría con Violante Antúnez, hija de Antonio Antúnez y Doña Beatriz Rodríguez, naturales de Lisboa como ella. Llevó dote al matrimonio con Henrique, por escritura que se otorgó en Sevilla el 27 de enero de 1605 ante el escribano Juan de Tordesillas (Oficio 15). Del matrimonio nacieron tres hijos:

- Héctor Andrade. Albacea del testamento de su padre (1663).
- Juan Antonio Andrade. En el año de 1660 se embarcó para la Provincia de Campeche (Indias). En 1663 su familia creía que había fallecido allí.
- Ana Hurtado de Andrade, casada con Héctor Francisco Antúnez (Francisco Antúnez), con quién tuvo tres hijos: Héctor Francisco Antúnez de Andrade (Canónigo de la Catedral de Sevilla desde 1657), Enrique de Andrade (incapaz) y Violante Manuela Antúnez de Andrade (viuda de Luis Casaos y Bohórquez)[38].

36. Díaz Blanco, José Manuel. "La corona...", op. cit., pág. 104.
37. ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE SEVILLA (A. H. P. Se). Protocolos de Sevilla. Oficio 24. Año 1663. Libro 2º. Legajo 17.054, fol. 820-824. Testamento de Henrique de Andrada o Andrade.
38. Salazar Mir, Adolfo. *Los expedientes de limpieza de sangre de la Catedral de Sevilla*,



Fig. 2. Inscripción alusiva al enterramiento de Héctor Antúnez y Doña Ana Hurtado. Convento de San José del Carmen (Las Teresas). Sevilla.

La muerte de Henrique de Andrade aconteció en el año 1663 en la collación de San Andrés, aunque estaba avecindado en la collación de Santa María. Fue enterrado en la citada capilla que tenía en el convento de monjas carmelitas descalzas de San José de Sevilla, más conocido como *"las Teresas"*. Estaba situada en el muro del Evangelio, y era conocida como *"de Nuestra Señora y San Francisco"* (hoy denominada como de la Visitación). Contaba con un retablo con una escena de la Virgen acompañada por una talla de San Francisco, ambas piezas desaparecidas en la actualidad, así como con un grupo escultórico mandado hacer por sus patronos en el año 1620.

Su patronato tuvo que estar compartido entre él y su yerno Héctor Francisco Antúnez, que ejercía de Mayordomo de la Capilla de San Antonio cuando falleció en agosto de 1635. De él se afirmaba que había sido uno de los mayores bienhechores de ella, de ahí el acuerdo de hacerle honras fúnebres y vigilia con su sermón[39]. Fue enterrado en la capilla familiar del convento de "las Teresas", y de ello da testigo una inscripción en la base de una de las pilastras: *"ESTA CAPILLA ENTIERRO I BOBEDA DESTE CRUZERO ES DE HECTOR ANTUNES I DOÑA ANA FURTADO SU MUIER"*. (Fig. 2)

El patronato de la capilla tras la muerte de Henrique, pasó a su nieto Héctor Francisco Antúnez de Andrade (Canónigo), el cual siguió interesado en la prosperidad de la misma, como muestra su testamento previo a su muerte fechado el 5 de julio de 1666. En él establecía la entrega de un juro situado sobre el servicio ordinario de la ciudad de Sevilla, a favor del convento. Sus réditos irían destinados a pagar la cera de las fiestas anuales que el mismo organizaba al Santísimo Sacramento, así

Madrid, Hidalguía, 1995-1998, 3 vols., vol. I (1995), pág. 159, nº 348.

39. A. P. B. F. Sección Convento de San Francisco de Sevilla. Códice 29.- *Libro donde se asientan los Cavildos* (...). Años 1632-1778. Fol. 12 r. Cabildo de 19 de agosto de 1635.

como para costear una misa cantada anual y el aceite de la lámpara de su capilla:

> *"(...) para que arda siempre la lámpara de plata que está en la capilla y altar de nuestra señora y san Francisco que tengo en la iglesia del dicho convento que fue de los dichos mis padres y a una misa cantada cada año el día de la conmemoración de los difuntos en la dicha mi capilla por mi ánima y las de los dichos mis padres (...)"*[40].

Sin embargo nuestro Canónigo no se enterró allí, pues su deseo era ser sepultado lo más cerca posible de la Capilla Mayor de la Santa Iglesia Catedral, *"y a la vista de la capilla de ntra. Sra de la Concepción de la dotación del 24 Gonzalo Núñez de Sepúlbeda por particular afecto y devoción que tengo a este misterio"*. No era de extrañar este deseo porque su tía Mencía Pérez de Andrade estaba casada con Gonzalo.

El patronato sobre la capilla del convento de las Teresas pasó a su hermana Violante Manuela, la cual hizo testamento cerrado y se abrió a su muerte ante Miguel Pastor de Torreblanca, escribano de Sevilla, el 19 de junio de 1682. Desconocemos el por qué, pero dejó por heredero al guipuzcoano Juan Bautista Aguinaga (Juez de la Casa de la Contratación), el cual asumió su patronazgo[41].

Aguinaga fue durante muchos años mayordomo de la Capilla de Nuestra Señora de la Piedad que vizcaínos y guipuzcoanos tenían en la iglesia del convento de San Francisco Casa Grande de Sevilla[42].

4. La labor de patrocinio artístico de Diego de Paiva.

Nacido en Lisboa, Diego de Paiva fue hijo del mercader Francisco de Paiva y Ana López de Andrade, ambos naturales de dicha capital lusa, debiendo llegar a Sevilla en torno a 1620, donde poco después contrajo matrimonio con la sevillana Gracia Pereira y Tovar, hija asimismo de portugueses y que fallecería en 1664. El desarrollo de su actividad mercantil inició su

40. A. H. P. Se. Protocolos de Sevilla. Oficio 24. Año 1666. Libro 2º. Legajo 17.063, fol. 500-507. Testamento del Canónigo Doctor D. Héctor Francisco Antúnez de Andrade.
41. A. H. P. Se. Protocolos de Sevilla. Oficio 19. Año 1691. Libro 2º. Legajo 13.045, fol. 625-626. Dotación de Don Juan B. Aguinaga (caballero de Alcántara) al Convento de carmelitas de San José.
42. Garmendia Arruabarrena, José. "Un personaje vasco en la Sevilla de mediados del siglo XVII", *Revista Internacional de los Estudios Vascos*, tomo XXXVI, nº 1, San Sebastián, 1991, págs. 73-78; Gámez Martín, José - Gutiérrez Núñez, Francisco Javier. "La Capilla de Nuestra Señora de la Piedad del Convento de San Francisco, Sevilla: Noticias artísticas y devocionales de su congregación (siglos XVII-XVIII)" (I y II), en *Virgen de las Angustias: escultura e iconografía. II Congreso Andaluz sobre Patrimonio Histórico*. Estepa, Ayuntamiento, 2011, págs. 266-276 y 277-287.

despegue a raíz de la concesión de la preceptiva carta de naturaleza por parte de Felipe IV el 20 de abril de 1630, en la que se le otorgaba permiso *"para tratar y contratar en las yndias y dellas a estos Reynos y dellos a las dichas indias como lo pueden hacer los naturales de estos dichos mis Reynos de Castilla..."*.

En septiembre de 1631 adquirió a los herederos de Doña Luisa Maldonado unas casas principales en la calle de la Carpintería –actual Cuna–, al precio de 73.000 reales de plata doble, en las que tuvo que acometer algunas obras por las deficiencias derivadas de la antigüedad del inmueble. En esta vivienda se guardó el mobiliario, ajuar y obras de arte acumuladas durante su trayectoria mercantil y los servicios prestados a la Corona en muy diversas operaciones financieras.

En esta vivienda, la familia albergó como decimos una importante colección de mobiliario y obras de arte[43], entre escultura, pintura y artes suntuarias, que comenzó a disgregarse tras la muerte de Diego de Paiva, acaecida en noviembre de 1669, si bien la casa permaneció en manos de los sucesivos herederos hasta su venta en 1830, fecha a partir de la cual pasaría por diversas manos hasta llegar a comienzos del siglo XX a Doña Regla Manjón y Mergelina, Condesa de Lebrija, quien la transformaría sustancialmente como Museo-Palacio en el que instaló su colección arqueológica. (Fig. 3)

Don Diego de Paiva estableció el 18 de noviembre de 1664 un doble mayorazgo (previamente autorizado por el rey Felipe IV en 1656) a favor de sus hijos Diego y Pedro. Su hija Ana María heredó un legado constituido por las alhajas, algunos muebles y las imágenes repartidas entre el oratorio y la casa, más algunas piezas de plata. Sería la propia Ana María quien donó a la catedral de Sevilla (de cuyo cabildo eran miembros sus hermanos Francisco y Juan) en 1688 dos fastuosas bandejas de plata sobredorada. La primera, conocida precisamente con la denominación de *Fuente de Paiva*, había sido donada a su padre por el rey de Portugal, mientras que la segunda, decorada con esmaltes, puede tener un origen mexicano.

En la misma fecha del 18 de noviembre de 1664 Don Diego otorgó su testamento. En una de las cláusulas de esta escritura de última voluntad encargó a sus hijos Diego y Pedro la adquisición de una capilla

43. Recogidos por extenso en Roda Peña, José. "Los bienes artísticos de Diego de Paiva, un comerciante portugués en la Sevilla del siglo XVII", *Atrio*, nº 13-14, 2007-2008, págs. 127-160.

funeraria a la que deberían trasladar sus restos y los de su esposa, además de establecer una memoria de cien misas rezadas. Tras su fallecimiento el 19 de noviembre de 1669, esta fundación no se materializó de inmediato, pues tendría que esperar hasta 1679, cuando su hijo Pedro de Paiva consiguió la concesión del patronato de la sacristía de la iglesia conventual del Santo Ángel, de los Carmelitas Descalzos, a cambio de librar a la comunidad una limosna de 2.050 ducados. (Fig. 4) El recinto se destinaría a capilla funeraria, en la que se abriría la bóveda de enterramiento y se colocaría un retablo en el testero. A cambio los religiosos se reservaban perpetuamente el uso de la sacristía para sus funciones litúrgicas. Tales condiciones se formalizaron el 5 de octubre de dicho año de 1679, el mismo día en que Pedro de Paiva concertaba con Pedro Roldán la realización del retablo para su nueva capilla funeraria[44]. La ensambladura constaría de banco, un cuerpo principal que se dividía en tres calles por medio de columnas seguramente salomónicas, y de remate un ático presidido por un Crucificado realizado por el propio Roldán. En cambio, las tres imágenes que irían en la hornacina central y los nichos colaterales las poseía ya hechas Pedro de Paiva. Flanqueando el retablo se dispondrían dos grandes cartelas o tarjas, a manera de escudos, con las armas del comitente, que irían ubicadas rematando sobre sendas puertas que daban al oratorio y aguamanil de esta sacristía. El retablo debería concluirse para finales del mes de febrero de 1680 y su coste importó 5.000 reales de vellón. Desafortunadamente, ni la sacristía ni el retablo han llegado a nuestros días, aunque se ha apuntado que las imágenes de San Antonio, San Elías y San Eliseo conservadas en el propio templo podrían relacionarse con este desaparecido conjunto.



Fig. 3. Portada de la antigua casa de los Paiva, hoy Casa-Museo de la Condesa de Lebrija.

44. Roda Peña, José. "Pedro Roldán y la Capilla Funeraria de los Paiva en el Colegio del Santo Ángel de Sevilla", *Laboratorio de Arte*, nº 20, 2007, págs. 141-155.



Fig. 4. Iglesia conventual del Santo Ángel. Sevilla.

5. Gonzalo Núñez de Sepúlveda y su promoción artística en la Capilla de la Concepción Grande de la Catedral de Sevilla.

La tarea de promoción artística impulsada por la élite portuguesa afincada en Sevilla se extendió incluso al propio templo catedralicio, gracias a la dotación de la capilla de la Concepción Grande impulsada por el comerciante Gonzalo Núñez de Sepúlveda. Si bien el desarrollo de este proyecto se conoce en sus líneas maestras[45], últimamente se ha apuntado que su promotor se puede identificar con la persona de Gonçalo Nunes, conocido traficante de esclavos que había operado entre Luanda (Angola) y Cartagena de Indias, en el Caribe hispano. Natural de Lisboa, era hijo de Manuel Mendes de Faro y de Felipa Núñez de Sepúlveda. Afincado en Sevilla, contrajo matrimonio el 15 de junio de 1631 en la parroquia del Sagrario de la Catedral con Mencía de Andrade, natural de Sevilla e hija de Agustín Pérez y de María Hurtado de Andrade. Fijo su residencia en la actual calle Cervantes, en las casas que habían sido del Caballero Veinticuatro Juan Cerón, y comenzó a forjar una inmensa fortuna gracias a sus actividades mercantiles indianas.

Para consolidar su posición en la vida social sevillana, decidió optar al puesto de Venticuatro de la ciudad en 1635, lo que refrendaba su

45. Campa Carmona, Ramón de la. "Un ejemplo de patronazgo nobiliario en la Catedral de Sevilla: la Capilla de la Concepción Grande y Don Gonzalo Núñez de Sepúlveda", en Ramallo Asensio, Germán (Coord.). *El comportamiento de las catedrales españolas. Del Barroco a los historicismos*. Murcia, Universidad, 2003, págs. 425-447; Quiles García, Fernando. *Teatro de la Gloria: el universo artístico de la Catedral de Sevilla en el Barroco*. Sevilla, Diputación-Universidad Pablo de Olavide, 2007, págs. 196-200.

pertenencia a la oligarquía local. Pero el Cabildo municipal opuso reparos argumentando el origen portugués del pretendiente, lo que no impidió que finalmente el 20 de junio la Corona le concediese el título solicitado. También obtuvo el título de caballero de Santiago y su fortuna se fue incrementando, lo que le debió impulsar a la consolidación de su *status* aristocrático y a perpetuar su fama.



Fig. 5. Laude sepulcral de Gonzalo Núñez de Sepúlveda y Mencía de Andrade. Capilla de la Concepción Grande. Catedral de Sevilla.

La fórmula era conseguir un entierro digno y garantizarse la salvación eterna gracias a la fundación o patronato de algún establecimiento religioso. Pero frustrado este empeño, giró su pensamiento a proponer al Cabildo de la Catedral la dotación de la Octava de la Inmaculada Concepción. Según el cronista Sandier y Peña, el motivo que le empujó a esta decisión fue que intentando celebrar la cofradía de los Negritos una función de desagravio a la Inmaculada en 1653, un negro libre decidió renunciar a su libertad entregándose al que proporcionase el dinero necesario para este fin. Y quien facilitó tal cantidad sería precisamente Núñez de Sepúlveda. La dotación de la Octava fue formalizada ante escribano el 8 de febrero de 1655 y por carecer de sucesión directa, la confió bajo el patronazgo, gobierno y administración del Deán y Cabildo hispalenses. Para la celebración de estos cultos asignó una importante cantidad de dinero procedente de diversos juros y rentas, que desde enero de 1655 ascendían a la elevada suma de 1.316.077 maravedís. La octava de la Inmaculada sería presidida por la imagen de la Concepción que hoy día se expone en la Sacristía Mayor, que debió realizarse en torno a dicho año y que se atribuye al escultor Alonso Martínez, autor como veremos más delante de la imagen homónima que preside el retablo de la capilla que

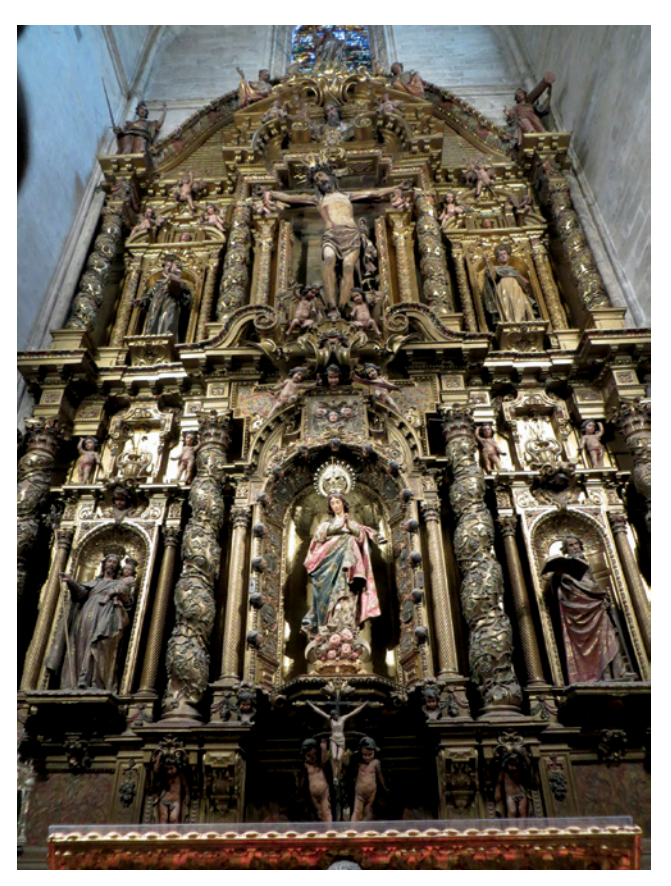


Fig. 6. Retablo mayor. Capilla de la Concepción Grande. Catedral de Sevilla.

nos ocupa. Además el fundador donó diversos ornamentos sagrados para la celebración: terno particular blanco o matizado de azul, ocho frontales para los ocho altares que solían montarse en la capilla mayor, paño para el púlpito, etc. Esta obra pía la completó con la dotación matrimonial anual de veinte doncellas pobres vecinas de la ciudad.

Como premio a su magnanimidad, se le asignó el patronazgo de la antigua capilla de San Pablo, que pasaría a llamarse de la Concepción Grande (para diferenciarla de la Chica situada junto al coro y presidida por la célebre Inmaculada realizada por Martínez Montañés) en propiedad y posesión, con derecho a enterrarse él y su mujer, por no tener ascendientes ni descendientes directos, y a poner su nombre y armas donde quisieran. En la capilla se servirían además seis capellanías. El fundador murió el 24 de noviembre de 1655, enterrándose en la capilla al día siguiente.

La capilla de San Pablo sirvió desde 1520 como lugar de enterramiento de los caballeros que acompañaron a Fernando III en la conquista de Sevilla. La reconversión de este recinto en panteón de Núñez de Sepúlveda y su esposa motivó el forzoso traslado de los restos de los conquistadores a la Sacristía de los Cálices. Como testimonio del eterno descanso de este generoso matrimonio, en el muro izquierdo de la capilla puede contemplarse desde 1664 la tarja de jaspe negro, diseñada por Juan de Valdés Leal y realizada por el maestro cantero Juan Donaire, en la que se exhiben las armas y blasones de los patronos, en bronce dorado. (Fig. 5) La misma heráldica del fundador campea en la monumental reja, concluida en 1666 por Pedro Muñoz y dorada por Valdés Leal, que se remata con grutescos y flameros en torno a la Inmaculada.

El ornato de este recinto fue especialmente fastuoso, pues los paramentos fueron recubiertos con colgaduras que servían de espléndido

marco al monumental retablo barroco[46] que todavía preside el recinto. (Fig. 6) Bajo el patrocinio de la viuda y albaceas de Sepúlveda, el retablo fue encomendado, en su parte arquitectónica, al ensamblador Martín Moreno, en tanto que de la parte escultórica se ocupará Alonso Martínez, quienes en 1658 se hallaban trabajando en este conjunto, que vino a finalizarse en 1660 tras completarse la labor de dorado y estofado a cargo de los hermanos Pedro, Pablo y Felipe de Borja. Su estructura, de gran envergadura arquitectónica, consta de banco, dos cuerpos divididos en tres calles por medio de columnas salomónicas, y ático de remate. El primer cuerpo está presidido en su hornacina central por la denominada Concepción Grande, acompañada en los laterales por San José y San Pablo, este último como antiguo titular de la capilla. Más aparatoso resulta el segundo cuerpo, centrado por una hornacina cruciforme destinada a cobijar al Cristo denominado de San Pablo, de gran devoción en otro tiempo, procedente del primitivo retablo de la capilla y vinculado a la producción de Jorge Fernández Alemán. A los lados, sendas hornacinas albergan las imágenes de San Gonzalo de Amarante y San Antonio de Padua, como recordatorio de las devociones portuguesas de los nuevos patronos de la capilla, en tanto que en el remate del retablo, centrado por la figura en altorrelieve del Padre Eterno, se reparten las alegorías de las virtudes cardinales de la Justicia, Templanza, Prudencia y Fortaleza, rematadas por la virtud teologal de la Fe.

Tan espléndido programa artístico se completó con la presencia de una excepcional pintura, hoy desafortunadamente fuera de su emplazamiento originario. Nos estamos refiriendo a la *Natividad de la Virgen*, obra de Murillo que estuvo colocada sobre la puerta de acceso a la desaparecida sacristía que se abría en el lado derecho del recinto. Este lienzo, encargado en 1660 al célebre pintor por los albaceas testamentarios de Núñez de Sepúlveda por el precio de 2.600 reales de plata, perduró en este emplazamiento hasta que en 1802 se colocó en el trasaltar mayor, desde donde fue requisado en 1810 por el mariscal Soult durante la invasión napoleónica. Hoy forma parte como es sabido de las colecciones del Museo del Louvre.

46. HALCÓN, Fátima. "El triunfo de la columna salomónica", en *El retablo sevillano. Desde sus orígenes a la actualidad*. Sevilla, 2009, págs. 211-212.

Sevilla portuguesa y barroca

Fernando Quiles García
Universidad Pablo de Olavide, Sevilla (España)

Resumen
Sevilla ha sido una de las ciudades más portuguesas fuera de los límites del país vecino. Las relaciones de la ciudad española con Portugal fueron muy intensas. Una influyente comunidad lusitana estuvo asentada en la urbe andaluza ante todo haciéndose presente en lo público y privado. En este texto ponemos la mirada en la segunda mitad del XVII, con testimonios muy claros de esa notoriedad de la nación lusitana.
Palabras clave: Relaciones artísticas, barroco ibérico, Sevilla, Portugal, nación portuguesa

Abstract
Seville has undertaken a prominent Portuguese influence and has become deeply marked by the neighboring country. In fact, the relations of the Spanish city with Portugal were very intense over the centuries. An influential Lusitanian community was based in the Andalusian city making itself present both in the public and private circles. This paper looks into the second half of the XVII century, and provides an insight of the clear testimonies of the Lusitanian influence.
Keywords: *Caetano Alberto da Costa, woodcarving, sculpture, baroque, Lisboa, Sevilha*

Llegaba a su fin el siglo XV y en la Península Ibérica se inauguraba un nuevo capítulo de la historia universal, con el progreso hacia lo que se ha considerado como la primera globalización. Dos países que comparten una porción de tierra que pareciera recién emergida del mar, se adueñaron de la historia para reescribirla. Y dos ciudades, una por cada uno de ellos, capitalizaron y celebraron el éxito de las empresas marítimas y de la expansión territorial que inauguró ese nuevo tiempo histórico: Lisboa y

Sevilla. Entre ambas se trazó un eje[1] que las ubicó en el centro del mundo conocido entonces, como así lo cantó Durão de Santa Rita (1718?-1718)[2]:

"Do Téjo ao China o Portuguez impéra
De hum pólo ao outro o Castelhano voa,
E os dous extremos da redonda esféra,
Dependem de Sevilha, e de Lisboa."

Y aun después de que el portugués dejase de imperar y el castellano cesara en su vuelo, seguiría viva la relación entre las antiguas metrópolis coloniales. Sevilla se mantuvo como lugar de privilegio y arraigo para la nación portuguesa, aun después de las conflictivas décadas de 1640-60. Los hombres de negocio lisboetas habían logrado acreditarse como socios necesarios para la corona española en el sostenimiento de sus finanzas, al menos desde 1622[3]. Lo que se asentaría en 1627, con la quiebra financiera de la corona y el cambio de asentista, aumentando el número de marranos portugueses en sustitución de los genoveses[4].

1. El concepto de "eje" fue resaltado por Juan Miguel Serrera en su excelente estudio: "El eje pictórico Sevilla-Lisboa, siglo XVI". *Archivo Hispalense*, 233 (1993), págs. 143-154.
2. Tradicionalmente se ha preferido la atribución a Luís Vaz de Camões, más épica y concordante con la fecha de referencia. Pero la cita pertenece al texto del religioso extraído de *Caramurú. Poema épico do descubrimento da Bahia*. Lisboa, Na Imprensa Nacional, 1836, 2ª ed., Canto VI, XLVII, pág. 182.
3. La corona da su confianza a los portugueses desde el advenimiento de Felipe IV y condujo a un proceso de reformas por mano de su valido, don Gaspar de Guzmán, quien en 1622 trató con los principales hombres de negocios lisboetas su participación en las finanzas de la corona Á. Sánchez Durán, "Los hombres de negocios portugueses: una élite profesional en la Castilla del siglo XVII. Posibilidades de movilidad social e intermediación". *Tiempos modernos*, 31 (2015/2), págs. 193-220. Más en: M. F. Fernández Chaves y R. M. Pérez García, "La penetración económica portuguesa en la Sevilla del siglo XVI". *Espacio, Tiempo y Forma, Serie IV, Historia Moderna*, 25 (2012), págs. 199-222.
4. Jesús Aguado de los Reyes. "Lisboa, Sevilla, Amberes, eje financiero y comercial en el

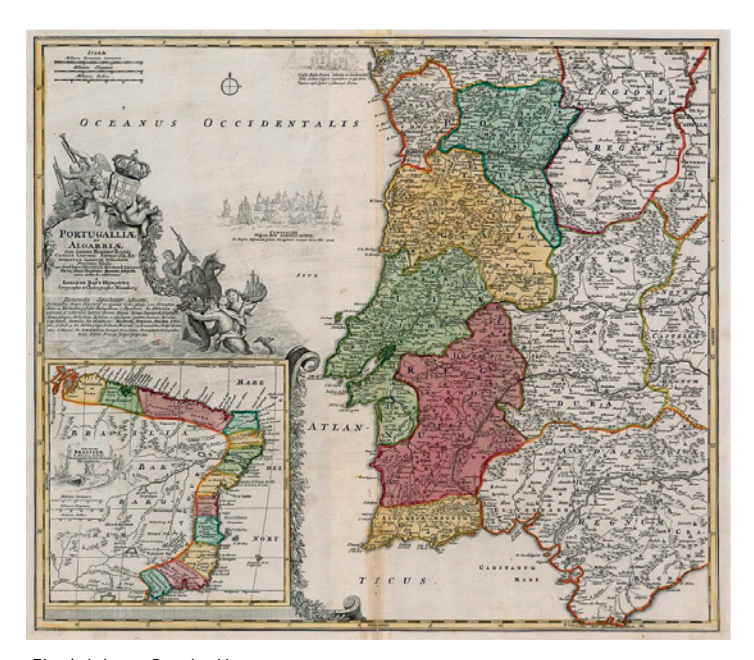


Fig. 1. Johann Baptist Homann. *Portugalliae et Algarbiae cum finitimis Hispaniae Regnis*. 1710. Fuente: Institut Cartogràfic de Cataluyna. Vía Wikipedia Commons.

En 1650 los portugueses ya no tenían rival como potencia mercantil, habiéndose adueñado del tráfico de metales preciosos que ingresaban en el puerto sevillano[5]. En puridad, la rivalidad entre ambas potencias había tenido sus altibajos. Valga el ejemplo de la alianza formalizada entre los asentistas de la armada, Alonso y Diego Cardoso y la casa Palavesín de Génova[6]. Uno de tantos testimonios del interés de los portugueses por continuar proyectando su alargada sombra sobre la ciudad y el gran puerto de Indias. La misma que se tendió de occidente a oriente a partir de la lumbre que abrigaba el eje Lisboa/Sevilla[7]. De ahí no sólo la presencia de comerciantes y empleados de la flota, sino el afianzamiento como nación y consiguientemente el arraigo familiar. A la mediación del XVII esto último era un hecho. Sus vínculos no sólo eran de índole económico, sino que se habían ampliado a los sociales e incluso sentimentales.

Todavía en 1677 Manuel de Faria y Sousa exaltaba con orgullo la grandeza del país en su *Epítome*, ilustrando el libro personificado en Lusitania, que tiene a sus pies el globo terráqueo y la flanquean *"Fides"*

sistema atlántico (primera mitad del siglo XVII)". In C. Martínez Schaw y J. M. Oliva Melgar. *El sistema atlántico español (siglos XVII-XIX)*. Madrid, Marcial Pons, 2005, pág. 102.

5. Idem, 114.

6. Carmen Sanz Ayán. "Presencia y fortuna de los hombres de negocios genoveses durante la crisis hispana de 1640". *Hispania*, LXV/1, n. 219 (2005), pág. 107.

7. Jesús Aguado de los Reyes. "El apogeo de los judíos portugueses en la Sevilla americanista". *Cadernos de Estudos Sefarditas*, 5 (2005) págs. 136-137. Aguado de los Reyes relaciona una larga nómina de portugueses afincados en la ciudad, muchos de ellos cargadores. Más nombres también los anejos de: Carlos Álvarez Nogal. *Los banqueros de Felipe IV y los metales preciosos americanos (1621-1655)*. Madrid, Banco de España, 1997, pág. 127 y ss. Los portugueses, judeoconversos, había sabido llenar un espacio que la propia población castellana había sido incapaz de ocupar, como se ha señalado, un grave déficit socio-económico: la falta de una estructura financiera, con una banca acorde con las necesidades de financiación de la Carrera; y de otro lado su déficit manufacturero, insuficiente para atender la demanda americana y dar abasto a la flota.



EVROPA
PORTUGUESA.
POR SU AUTOR
MANUEL DE FARIA, Y SOUSA
Cavallero de la Orden de Christo, y de la
Casa Real.
TOMO I.
DEDICALA ANTONIO CRAESBEECK DE
Mello
AL SERENISSIMO
PRINCIPE
DON PEDRO REGENTE, Y
GOBERNADOR DE PORTUGAL, &c.
Año 1678.

Tota licet
veteres ex
ornent un
diq3 ceræ
Iuven.

LISBOA
En la Officina de Antonio Craesbeeck
de mello Impressor de sua Alteza
Año 1675

Nobilitas sola
est atque unica virtus
Sat. 8.

Fig. 2. Manuel de Faria e Sousa. *Evropa portuguesa*. Lisboa, Oficina de Antonio Craesbeeck, 1678.

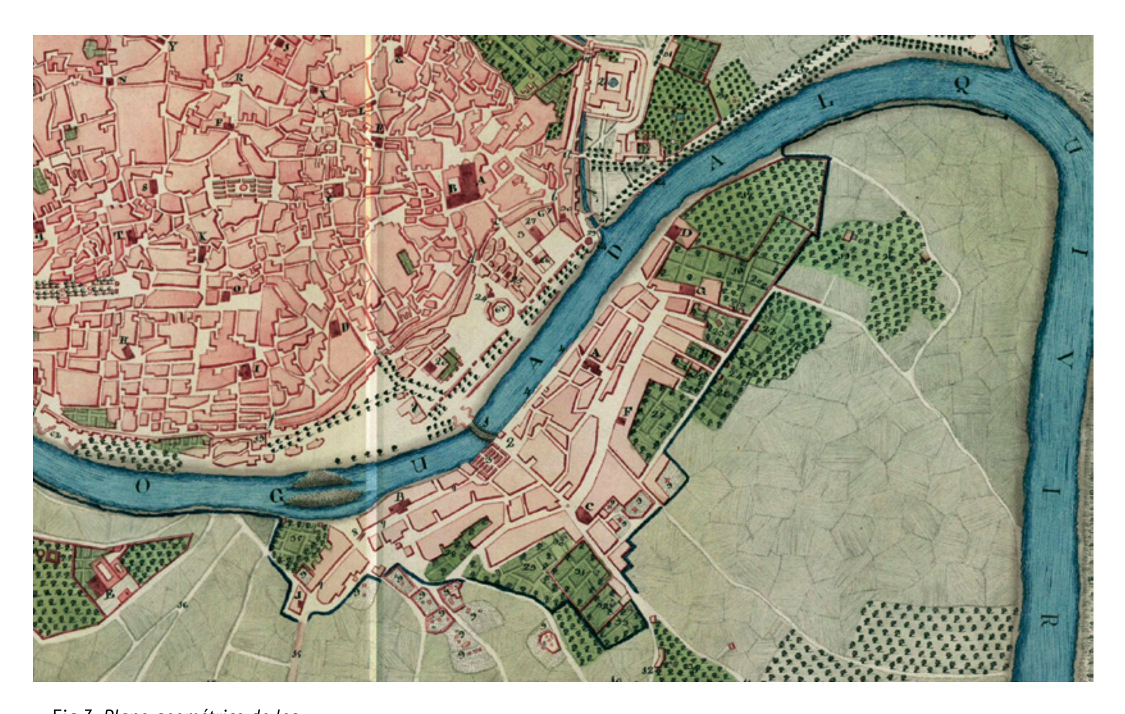


Fig.3. *Plano geométrico de los alrededores de la M. N. M. L. M. H. Ciudad de Sevilla, que por disposición del Ilm Sr. Dn. José Manl. de Arjona ... Asistente de Sevilla... ha Levantado Dn Manuel Spinola de Quintana... 1827*. A destacar en Triana: A) Santa Ana; C) San Jacinto; J) El Patrocinio; 8) Alcantarilla de los Ciegos; 13) Camino de Camas. Real Academia de la Historia. Sec. Cartografía y Artes Gráfica, C_Cuadros-11.

y *"Fortitudo"*. Y todo ello en un carro del que tiraban América, Europa, Asia y África[8].

Podríamos decir que Sevilla se convirtió a mediados del diecisiete en una de las ciudades más portuguesas fuera de sus fronteras. En algunos espacios de la urbe se hablaba más el portugués que el castellano. Y de la representatividad de la comunidad lusa dan buena cuenta los centros propios, como la capilla de san Antonio, en el convento de san Francisco o los numerosos enclaves urbanos donde se establecieron por años.

La penetración portuguesa en la sociedad sevillana se manifiesta en múltipes situaciones, valga el caso del ilustre canónigo librero Juan de Loayssa, quien contaba cómo tuvo un ayo de esa procedencia: *"...me dio mi padre, que haya gloria, por ayo a un clérigo portugués muy buen hombre; llamábase el padre Maseda,..."*[9]

8. *Epítome de las Historias Portuguesas*. En Brusselas, por Francisco Foppens, impresos y mercader de libros, 1677.
9. Juan de Loaysa. *Memorias sepulcrales de la Catedral de Sevilla*, en Juan José Antequera Luengo. *Memorias Sepulcrales de la Catedral de Sevilla. Los manuscritos de Loaysa y González de León*. Sevilla, FACEDICIONES, 2008, pág. 14.

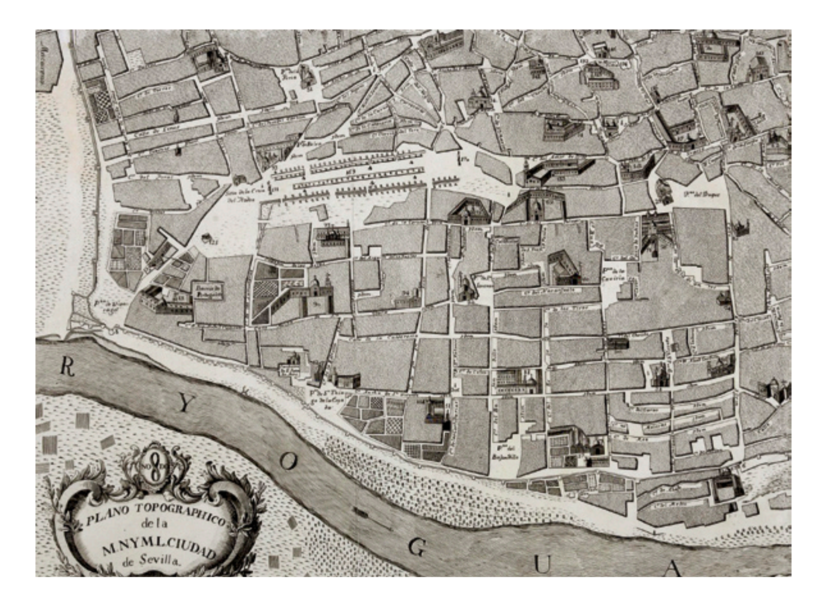


Fig.4. *Plano Topographico de la M. N. Y M. L. Ciudad de Sevilla* ("de Olavide"). Levantado por d. Fco Manuel Coelho y grabado por d. Joseph Amat. 1771. A destacar: 7) Puerta de San Juan; 40) San Juan de Acre; 49) San Francisco; 51) San Antonio; 60) El Santo Ángel; entre nº 7 y 8, "Barrio de Portugalete". Real Academia de la Historia, Sec. Cartografía y Artes Gráficas, C-011-002-17.

El palimpsesto portugués

De manera que podríamos reconocer sobre el plano antiguo de la ciudad del Guadalquivir una serie de puntos que nos permitirían redibujar el palimpsesto portugués. Gracias a la abundante información que guardan los archivos locales podemos seguir la huella lusa. Innumerables documentos nos ponen en antecedentes sobre la convivencia y la voluntad de permanecer en esta ciudad. No sólo aluden a lo acontecido en el espacio público, sino también al interior del ámbito privado, donde los múltiples testimonios de vida, indicarían que se había producido cierta mescolanza cultural. De los intereses comerciales a los afectos familiares.

La huella de la Sevilla portuguesa está apareciendo, tras de arduas investigaciones y su traslación al plano de ciudad. Sobre él podemos manchar tres áreas y fijar una sucesión de puntos que nos ayudarán a trazar un itinerario de enorme interés. Las tres primeras son el rastro de los espacios habitados por miembros de la comunidad portuguesa: los barrios de Portugalete, en Triana y san Juan de Acre, y la collación del Salvador. En los primeros se ubicaron la ermita del Rosario y el convento de san Antonio de Padua; en tanto que en el Salvador se hallaba la capilla de san Antonio de los Portugueses, en el desaparecido convento de san Francisco. A ello hay que añadir un racimo de puntos que guían la estela lusitana sobre suelo sevillano.

El Portugalete trianero perteneció al conde duque de Olivares, siendo un fragmento urbano que era compartido por los naturales de aquella nación que le daba nombre y por una nutrida comunidad de es-

clavos negros que procedían del Algarve. Su delimitación fue cambiante. Se hallaba al final de la calle Castilla, con la Salgada a su izquierda, y limitada por la alcantarilla de los Ciegos. Y hasta su extinción en las reformas urbanas del XIX, fue contrayéndose y reduciendo sus dimensiones para acabar arrinconado entre la calzada de Castilleja y los Tejares[10]. Y ello a pesar de ser un lugar próspero, vinculado a los talleres de olleros y el puerto.

El otro enclave parece que recibe el nombre de manera más tardía. Es posible que se constituyera en asiento portugués en el XVII. Aparece en le plano de Olavide. González de León lo sitúa en el *"último lienzo de pared a la izquierda, saliendo de la citada Alameda, en la plaza de la cruz del Rodeo"*[11]. El hecho de que se encuentre en san Juan de Acre, territorio *vere nullius* de la orden de san Juan de Jerusalén, pudo estar relacionado con el interés de eximirse del fueron municipal sevillano.

En este lugar los portugueses también dispusieron de un ámbito eclesiástico para desarrollar sus cultos. Allí tuvieron una cofradía dedicada a santa Isabel de Portugal, a la que rendían culto en una de las capillas del convento de san Antonio de Padua[12].

Solidaridad nacional y devociones

Sin embargo, fue la capilla de san Antonio de los Portugueses, en el desaparecido convento de san Francisco, el gran centro religioso de la nación portuguesa. Los frailes le cedieron a la cofradía tutelar, en 1604, el espacio que necesitaban en *"el sitio de las caballerizas bajas... que lindan por una parte con la puerta de las bestias (pajerías bajas) y por otra con la Capilla de las Animas (San Onofre) y... se podrán extender con la obra dentro de la guerta del convento 42 pies de lo que se dice el sitio de la Alberca"*[13]. En concreto se hallaba cerca de la actual confluencia de la plaza Nueva con la calle Zaragoza, por tanto con inmediata salida, por la Pajería, a la puerta de Triana y el puerto. La adquisición de los terrenos y la construcción del templo le costó a la corporación treinta mil ducados. Estaba claro que los portugueses pretendían levantar un edificio acorde con la relevancia social y económica de la nación. Por una descripción

10. Juan José Antequera Luengo. *Portugalete. Un barrio diferenciado en la Sevilla del Conde Duque*. Sevilla, FACEDICIONES, 2009.
11. Félix González de León. *Noticia histórica del origen de los nombres de las calles de esta M. N. M. L. y M. H. Ciudad de Sevilla*. Sevilla, Imp. D. José Morales, 1839, pág. 462.
12. Fernando Bouza nos sorprendió en el congreso de la Sevilla Lusa con la buena nueva de la existencia del libro de reglas de esta segunda cofradía de portugueses.
13. De 1594 data la solicitud para fundar la capilla, aunque se demoraría hasta 1604 el establecimiento de la hermandad. Castillo, 82 y 83.

del XIX sabemos que *"la Iglesia era de tres naves, con columnas de mármol duplicadas que sustentaban los arcos y en las naves laterales tenías sus altares y sus capillas con retablos y esculturas y toda ella estaba adornada con cortaduras de yesería. También de yesería preciosamente dorada era el techo de la Capilla en la altura de los muros se seguía la misma división que en la parte baja. Una reja de caoba recorre en el tercio superior toda la capilla y hacía de tribuna y de coro."*[14]

En el cabildo celebrado del 3 de marzo de 1645, en la capilla de san Antonio, el mayordomo y tesorero, así como los demás oficiales de la corporación, *"mobidos con el santo selo y en prosecusion de lo que emos conmensado a obrar en la dha capilla y para que baya en mas aumento y sus … tenemos tratado de que de todas las mercaduras[?] de qualquier calidad que sean quien en la aduana desta dha ciud despacharemos a si de entrada como de salidad asi propias como de encomendadas… los de la dha nra nasion portuguesa paguen y contribuyan vno uno por siento para la dha capilla y sus obras reparos y retablo y otras qualesquier nesesidades lo queal queremos aser presediendo par ello licencia y beneplasito de su magd y de señores de sus reales conss y a quien tocare."*[15]

Se verifica así que las reformas eras consistentes, en la necesidad de conseguir un espacio más relevante y representativo. Tan ambiciosa intervención llevó aparejado el levantamiento de un retablo a proporción, encargándosele al más renombrado arquitecto-ensamblador de la época, Felipe de Ribas, quien cedió la comisión a su hermano, Francisco Dionisio. Los cofrades contribuyeron de su propio pecunio al coste de la obra, aunque hubieron de ampliar el capital con lo obtenido del canon del 1%, cargado sobre las mercancías traficadas, fueran de entrada o salida. El contrato de obra fue suscrito en 1642, aunque las dificultades financieras alargaron el proceso hasta su conclusión seis años después.

Tan laborioso proceso constructivo se concluyó en 1658, cuando el pintor Francisco de Fonseca, se ocupó de las labores polícromas.

14. Descripción de fray Atanasio (1897), transcrita por Mª. José del Castillo Utrilla. "La Capilla de San Antonio de los Portugueses de Sevilla". *Laboratorio de Arte*, 7 (1994), pág. 84.
15. Suscriben el documento Diego Cardoso, a la sazón tesorero, el escribano, Simón Suares Pérez, así como Manuel de Acosta, Duarte de Acosta, Leonardo de Fonseca, Diego de Paiba y Alfonso Rodríguez Passareno. Para lograr una provisión real que respaldara esta operación, apoderaron a Marcos Fernández Monsanto, que residía en Madrid. AHPS. [Archivo Histórico Provincial de Sevilla -Sección Protocolos Notariales], lib. 16991, 1º de 1645, fols. 740-742.

De santos y vírgenes portugueses

San Antonio de Padua o de Lisboa y santa Isabel de Portugal, en el eje votivo

Al taller de los Ribas perteneció la imagen titular del citado altar, una escultura de san Antonio de Padua que habría de asimilarse a la que el propio Felipe talló para el otro centro franciscano en 1642[16]. El santo lisboeta se encuentra en el eje de coordenadas de las devociones lusitanas, junto con santa Isabel de Portugal. Su presencia es obligada en todos los templos y capillas relacionados de un modo u otro con los de aquella nacionalidad.

A la presencia del icono en los espacios públicos, hay que sumar las innumerables imágenes escultóricas y pintadas que guardaban en sus hogares los naturales de la nación portuguesa. A título de ejemplo recordemos a Blas Pinto, quien entre sus bienes poseía un lienzo del santo[17]. Francisco Rivera y Acal[18] tenía otro lienzo, lo mismo que José de Saldívar[19]. Por la dedicación de estos últimos al tráfico mercantil, podríamos pensar en atribuir la difusión de este culto a marinos y agentes del comercio de Indias, quizás de origen portugués. Valga también la noticia de que la nao san Antonio de Padua, de don Cristóbal de Aguilar, que en conserva iba con la flota de don Diego de Portugal se aprestaba para salir en 1653[20].

No pocas de las obras conservadas en espacio sagrado procedían del ámbito privado, donde recibían culto familiar, hasta que fueron legadas por devoción. Recordemos, por ejemplo, que Antonio de Sotomayor, originario de Vila Franca de Lampaças (*"Villafranca de Lampasses"*, en original), legó al convento de la Santísima Trinidad, para la capilla de Nuestra Señora de la Salud, donde pidió enterrarse, al lado de su hijo (en septiembre de 1649), un cuadro de san Antonio de Padua[21].

16. Fernández Rojas, Matilde. *Patrimonio artístico de los conventos masculinos desamortizados en Sevilla durante el siglo XIX. Trinitarios, franciscanos, mercedarios, cartujos, jerónimos, mínimos, clérigos menores, obregones y filipenses*. Sevilla, Diputación Provincial, 2009, pág. 137.
17. Su viuda testó por él, relacionando media docena de lienzos, entre otros el del santo portugués. AHPS., lib. 17026, fol. 862-863.
18. AHPS., lib. 10287, fols. 541-543.
19. AHPS., lib. 3677, fol. 113r.
20. Firma contrato con don Diego de Ledesma, gobernador de Acapulco, por el flete de un camarote para su familia. AHPS, Pn. 17020, fols. 347-8.
21. "*Yten mando a el dho conuto de la ssma triniddad de descalsos desta ziudad vn cuadro del san Antonio de Padua y otro de la adorazion de los Reyes y vna hechura de vn niño Jesus el qual y el dho quadro de san antonio y el de la adorassion de los Reyes se an de poner en la capilla de nra // Señora q esta junto a la capilla del sto christo donde mas bien pareziere a el Padre ministro del dho couneto*". 1801, lib. 3, 1649. Testamento entre 868-874. fol. 869.

Al margen del icono del santo con el Niño en brazos, hay que constatar la existencia de algunos rasgos biográficos, principalmente relacionados con los milagros. Se conserva del antiguo retablo mayor de la iglesia conventual de san Antonio de Padua, el sagrario, en cuya puerta está representado *el milagro del asno*[22].

Sevilla tenía gran devoción al santo portugués. Fueron muchas las representaciones del santo diseminadas por la ciudad, en parte como proyección de lo ocurrido en su capilla de san Francisco, sin embargo, no necesariamente tenía que ver con la promoción portuguesa.

En cuanto a la reina santa cabe recordar que se le rindió culto asimismo en la iglesia conventual de san Antonio de Padua. Hoy se sabe de la existencia de una congregación lusitana, con sus reglas, desde 1644[23]. Esta figura fue incorporada al elenco de devociones de los franciscanos. En la iglesia de los Terceros aparece en el ático del retablo mayor.

No fueron las únicas imágenes representadas en las iglesias sevillanas, sobre todo relacionada con la orden seráfica. Pues, aparte de la Inmaculada, la "Padroeira" lusitana, hay que destacar la Virgen del Rosario. De ambas ha quedado un eco importante en la ciudad. La primera en la versión que preside la capilla que fuera de san Pablo, en la cabecera de la Catedral. Aun cuando se ha resaltado la significativa introducción de esta imagen al tiempo que la iglesia ensalzaba el dogma mariano, hay que señalar que en este caso es una obra concebida en un medio de influencia lusa, por la razón principal de que fue elegida para presidir un altar privilegiado patrocinado por el portugués Nunes de Sepúlveda. De ello me ocupo más abajo.

Del culto de negros: cofradías de Morenos, en Sevilla y Triana

El culto a la Virgen del Rosario nos sitúa en otro territorio fascinante relacionado con la comunidad portuguesa: el culto a los santos negros[24].

22. "Cómmo predicó a los peçes" y "El mulo adora la Hostia". En los milagros del santo, con exégesis de Mª. Jesús Lacarra Ducay. "Una colección inédita de Milagros de san Antonio de Padua: Edición y estudio". *Revista de Historia Medieval*, 14/1 (2002), en concreto páginas 20-21 y 28-29.
23. Rojas, Idem.
24. Bernard Cassy ha publicado diversos estudios al respecto, siendo de destacar: "Le culte des saints noirs dans le monde Ibérique". In D. González Cruz, ed. *Ritos y ceremonias en el mundo hispano durante la Edad Moderna*. Huelva, Universidad, 2002, págs. 121-132. También resalto: Rafael Castañeda García. "Modelos de santidad: Devocionarios y hagiografías a san Benito de Palermo en Nueva España". *Studia Historica: Historia Moderna*, 38/1 (2016), págs. 39-54; A. J. Machado de Oliveira, "Santos pardos e pretos na América Portuguesa: Catolicismo, escravidão, mestiçagens



Fig.5. Anónimo. Esculturas de Santa Isabel de Portugal y de San Ivo. Iglesia de los Terceros. P. XVIII.

Dos cofradías de negros y una tercera de mulatos tuvieron vida en la ciudad de Sevilla desde el siglo XIV, en que se fundó la conocida popularmente de "Los Negritos"[25]. Se resalta el papel del fundador de la corporación, el arzobispo Mena.

La documentación que refresca el vínculo entre los portugueses y el tráfico de esclavos es ingente. No voy a entrar en este capítulo de la historia que tuvo en Sevilla un lugar de privilegio, pero sí voy a incidir en una circunstancia no suficientemente valorada, pero de la mayor relevancia en la producción artística local: las prácticas religiosas y las dádivas "balsámicas" que muchos de los agentes del comercio esclavista tuvieron. Habría que entrar en el ámbito privado de estos individuos para clarificar esta cuestión, pero leyendo entre líneas se puede reconocer comportamientos que inducen a pensar en esta necesidad lenitiva.

No eran portugueses, sino riojanos, los Ximénez de Enciso. Se instalaron en Sevilla al calor de los negocios con las Indias, en particular la trata de esclavos. Este asunto concreto llevó a algunos de sus miembros a tener, como consignatarios en Cartagena de Indias, a

e hierarquias de cor". *Studia Historica: Historia Moderna*, 38/1 (2016), págs. 65-93.

25. Isidoro Moreno: *La antigua Hermandad de Los Negros de Sevilla: etnicidad, poder y sociedad en 600 años de historia*. Sevilla, Univ. de Sevilla y Junta de Andalucía, 1997. Interesante complemento: Carmen Mena García: "Religión, etnia y sociedad: cofradías de negros en el Panamá colonial". *Anuario de Estudios Americanos*, t. LVII/I (2000), págs. 137-169.

otros vástagos, quienes llegaron a tener una creciente influencia en la sociedad local y en el conjunto de la novogranadina. La rama sevillana tampoco se mantuvo en el anonimato. Su relevancia culminó con la concesión a uno de los más destacados miembros del linaje del título de marqués de Casal de los Griegos. Se trata de Pedro, a quien se le atribuye una empresa artística singular, su propia capilla funeraria en la iglesia conventual de san Antonio de Padua. Sin embargo, es su tío Diego, quien ha alcanzado un gran renombre, merced a su producción literaria. Diego Ximénez de Enciso está considerado el más importante dramaturgo sevillano del Siglo de Oro, y uno de los más destacados del país. De su producción hemos de destacar una obra que se ha convertido en un documento histórico, por el reconocimiento, si no exaltación, *Ivan Latino*. Una obra de teatro que recupera la memoria de un esclavo negro, Juan Latino o de Sessa (1518-1596), que al amparo del Gran Capitán, logró acreditarse, después de ser manumitido, como poeta y humanista[26]. Un drama notable, que recupera un episodio histórico singular, el protagonizado por un esclavo que en el siglo XVI gozó del enorme privilegio de culminar su carrera universitaria y lograr un gran éxito con su producción literaria. Quizás con ello el escrito estaba enjugando las contaminadas manos de su familia.

Me pregunto si no fue esta misma actitud la que llevó al capitán Joan de Olvera, natural de Lisboa, y afincado en Sevilla, a legar a las dos cofradías de negros sendos donativos encomendar el pago de limosnas a las dos congregaciones de morenos de la ciudad:

> *"Yten mando a la cofradia de nra sª de los angjeles que es de los morenos que esta enfrente de la Yglesia de sor san Roque estramuros desta ciud [?] veinte y cinco ducados de vellon por una vez para el adorno de la ymajen..."*
> *"Yten mando se den de mis vienes otros veinte y sinco ducados de vellon a la cofradía de nuestra sª del rrossº que esta en triana q asimismo es cofradia de negros..."*[27]

26. Fernando Quiles. "Sobre los Ximénez de Enciso de Sevilla". *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*. 18 (2016), págs. 22-24.
27. *"Yten mando a la cofradia de nra sª de los anjeles que es de los moreno que esta enfrente de la Yglesia de sor san Roque estramuros dsta ciud [?] veinte y cinco ducados de vellon por una vez para el adorno de la ymajen..."* Asimismo: *"Yten mando se den de mis vienes otros veinte y sinco ducados de vellon a la cofradia de nuestra sª del rrossº que esta en triana q asimismo es cofradia de negros..."* Aunque es un aporte habitual en los testamentos de las élites, también hay que consignar los 50 ducados para ayuda al rescate de cautivos. ahps, pn. 4445, 1655, fol. 1304r.; 26-XI-1655.

También ordenó la entrega de 50 reales a la capilla de san Antonio, de la nación portuguesa[28].

En cualquier caso, el testimonio más claro de un cambio de parecer, con la pesadumbre de tener un pasado esclavista, es el del portugués Gonçalo Nunes de Sepúlveda, que recordaremos a continuación.

La cofradía del Rosario, en Triana

En Sevilla el Rosario recibía culto al abrigo de los templos dominicos. Pero algunos destacados personajes de origen portugués y afincados en la ciudad promovieron otra vertiente de la devoción, que tomó cuerpo en un espacio propio y muy visitado por sus compatriotas así como las comunidades negras, era la capilla que se encontraba en Triana. Por un documento hemos sabido más de este lugar. Se trata del contrato de policromía firmado entre el maestro pintor y dorador Juan de Medina, que quizás no por casualidad vivía en uno de los enclaves portugueses, la calle Colcheros de la collación de la Magdalena, y Francisco Solarte, contador de la Real Casa de Contratación de las Indias[29]. Además de significar la presencia de este agente de los negocios indianos, hay que referir la noticia que alude al repertorio iconográfico del altar, pues había de pintar una Santísima Trinidad coronando a la Virgen, en el cuerpo superior, flanqueada por santo Domingo y santo Tomás de Aquino. Además, en los cuerpos inferiores san Antonio de Padua y san Diego, así como san Francisco y santa Bárbara, san Benito de Palermo

28. Y también destinó 50 reales para ayuda al proceso de canonización de santo rey don Fernando. AHPS., lib. 4445, fols. 1303-1305.

29. *"Sepan quantos esta carta ven como yo juº de medina mº dorador y pintor vezino desta ciud de seuilla en la collacion de ssanta maria madalena en la calle de colcheros otorgo y conosco en fauor de franº solarte contador de la rreal cassa de la contratacion de las Yndias desta ciud de seuiª y bezino della y digo que por quanto yo estoi convenido y conssertado con el susodho a dorar estofar i pintar vn rretablo de nra sª del rrossario questa en su capilla en triana en la calle de castilla de todo aquello que el susodho pidiere y rrequi[]ze la obra que se a obligacion hordinariame ¿ se ussa en las obra de rrretablos que me obligo a le pintar en los tableros que tiene el dho rretablo en lo alto la ssma trenidad corronando a nra señora y en los dos grandes de los lados a nro pe santo domingo pret?[] y en lo correspondiente a a ssanto tomas de aquino y enel [] sso los dos [¿otros?] a ssan antonio de padua y a ssan diego y en los dos mas pequeños san franº y santa barbara y en los otros dos a ssan benedito de palermo y otra santa de la dha horden a q el dho contador pidiere y en la puerta del sagrario vn niño Jesus todo ello a ssatisfasion de perssonas que dello entiendan y el dho contador fraº ssolarte y concondicion que ssolo? Vanco atento que las abenidas que entran en la dha iglesia sson dañossas a el dorado y las e de jarsser de jaspe a el olio pa que permanescan de diferentes colores que parescan naturales y asimismo en el friso que cae sobre el altar vn letrereo con letras de oro y asules que digan quien hasse la obra por su devosion toto lo qual e de hasser por mi quenta costa y rreisgo asi de pintura como de dorado y andamios y todo lo demas que sse rrequiere,… por 1850 realesv, ue ha recibio 1.050 r. Fiador Luis de Lara, mr. dorador, santa María"*. 17-VI. AHPS., lib. 3674 (1648-I), fols. 897-8.

y *"otra santa de la dha horden a q el contador pidiere"*, que bien podría ser Efigenia. Una curiosa combinación en la que sólo el santo de Palermo es de piel oscura.

No puedo menos de llamar la atención sobre tres cuestiones básicas, el que los negros fundaran una segunda hermandad en el arrabal de Triana, tradicionalmente vinculado al puerto, donde carpinteros y calafates se daban cita para trabajar en las reparación de embarcaciones, lo que permite pensar que la población negra era abundante en este sector portuario de la ciudad. También es importante señalar que la obra fue costeada por el contador de la Casa de Contratación de Indias, Francisco Solarte, quien dejó bien claro que lo hacía por devoción: *"asimismo en el friso que cae sobre el altar vn letrero con letras de oro y asules que digan quien hasse la obra por su devocion"*[30]. Y por último que participara en la realización de una obra de tan difusa iconografía, pues si bien eligió dos santos dominicos en el plano superior, el resto del programa lo completó con otros extraídos del ámbito franciscano, a excepción de santa Bárbara. Y como concesión a los devotos, san Benito de Palermo.

La conjunción del santo lusitano con el siciliano, y negro por añadidura, no es casual. Y es que probablemente los portugueses estuvieran detrás de la existencia o el sostenimiento de esta congregación.

Por acreditar la dimensión hoy perdida de estas imágenes, recuerdo que también en la citada iglesia de san Antonio de Padua se conserva una talla de san Benito de Palermo[31]. La devoción a san Benito, "el Moro", como se le apeló en Palermo, tuvo una relevancia singular, con derivación ante la necesidad de prestar un símbolo o un referente de culto a los esclavos y libertos negros. El trasfondo de esta creación se ha definido de muchas maneras, pero no se está lejos del concepto de bipolar de "castigo-dádiva", para en última instancia favorecer *"la integración subordinada de los africanos y sus descendientes en la cristiandad colonial"*[32].

30. Idem.
31. Bernard Vincent: "San Benito de Palermo en España". *Studi. hist.*, 38-1 (2016), págs. 23-38. Vittorio Morabito. "San Benedetto il Moro, da Palermo, protettore degli africani di Siviglia, della penisola iberica e d'America latina". In B. Ares Queija e A. Stella, curs. *Negros mulatos zambaigos. Derroteros africanos en los mundos ibéricos*. Sevilla, Escuela de estudios hispano-americanos, 2000, págs. 223-273.
32. A. J. Machado de Oliveira, "Santos pardos e pretos...", pág. 65.

Llegaron para quedarse

Lo dicho para el común de los nacionales portugueses se puede extender al ámbito privado. Las fuentes documentales alumbran infinidad de noticias sobre individuos y familias oriundos de Portugal con arraigo incluso en la ciudad del Guadalquivir. Comerciantes, en su mayor parte, que todavía en la segunda mitad del siglo mantienen abiertas sus casas y hacen vida en la ciudad, testimonian la vitalidad de este componente social en el medio sevillano. Caso de Simón Tamanino vinculado a una red mercantil extendida entre las Provincias Unidad y el Magreb, pasando por Cádiz[33]. Falleció en 1668. Su viuda nos abre las puertas de su casa, relacionando los bienes que habían quedado tras su muerte. Más de una cincuentena de obras de arte, entre pinturas en lienzo y láminas, además de algunas rarezas como la *"caja pintada con diferentes curiosidades de vidrio"* o las *"veinte y dos damisselas pintadas en vidrio"*[34]. De entre las primeras destacaría los cuatro países con la Creación del Mundo, los cinco con la Historia de Tobías o los tres países con Fábulas.

De la villa de [C]anaveses, en el obispado de Oporto, era Francisco de Espinosa, que había estado en las Indias y redactó su testamento a principios de junio de 1649, por lo que podría considerarse también víctima de la peste[35]. Entre los bienes registrados en el citado documento apenas una veintena de cuadros de temática sin especificar.

El mercader portugués Gaspar Ramallo, que formó parte del *"lobby del pastel de las Azores"*, recibió mediante escritura pública firmada el 31 de enero 1605 el altar de la Virgen del Rosario, en santa Ana de Triana[36]. No se ha podido documentar ni el encargo ni la ejecución de esta obra, aun cuando se vincula al otro altar gemelo, que sí tiene autoría segura: Miguel Cano, el ensamblador que lo contrató en 1625, pero que hubo de basarse en el que nos ocupa[37]. La imagen mariana que preside

33. Hay indicios de que los negocios no marchaban bien en los sesenta. Una carta de 1664 nos informa sobre la imposibilidad de cancelar sus créditos. Vicente Montojo Montojo. *Correspondencia mercantil en el siglo XVII. Las cartas del mercader Felipe Moscoso (1660-1665)*. Murcia, Editum, 2013, 1ª ed,, pág. 440.
34. AHPS, lib. 12982, fols. 1072-1075; 19-VI.
35. AHPS, lib. 17009, fols. 337-340.
36. Javier Sánchez-Cid. *La familia del dramaturgo Felipe Godínez. Prosopografía de un clan judeoconverso*. Tesis: https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/36583/Tesis.pdf?sequence=1 (visitado en enero de 2018), pág. 48. Más sobre el pastel: Manuel F. Fernández Chaves. "El pastel de las Ilhas Atlânticas portuguesas y la producción textil en la Andalucía del siglo XVI". In J. J. Iglesias, R. Pérez y M. Fernández, eds. *Comercio y cultura en la Edad Moderna. Actas de la XIII reunión científica de la fundación de Historia Moderna*. Sevilla, Universidad, 2015, vol. II, págs. 525-538.
37. Entre 1620 y 1624 estima Francisco J. Herrera, siguiendo el patrón que se reproduce en el de la Quinta Angustia, gemelo, y que podría estar basado, según el citado autor, en las trazas de Diego López Bueno. "Al servicio del culto, la devoción y el

el altar ha sido atribuida a Roelas. Completan el programa iconográfico, aparte del Padre Eterno del ático, seis tablas que representan, entre otras imágenes a san Antonio de Padua y san Gonzalo de Amarante, también de origen portugués[38].



Fig.6. Juan de Roelas/Miguel Cano, atrib. *Retablo de la Virgen del Rosario*. Sta. Ana de Triana. D. 1625. Fot.: Gestionarte.

La singular personalidad de Gonçalo Nunes de Sepúlveda

Conocemos bien la figura de Gonçalo Nunes de Sepúlveda aun cuando no se han valorado adecuadamente todos los datos que permiten definir su perfil tanto humano como profesional. De todo lo publicado se ha deducido que Gonzalo fue mercader y caballero veinticuatro. Se enriqueció con el tráfico de mercancías, en una vertiente que no se ha desvelado en nuestro medio. También es conocido su importante vínculo con la catedral, a la que benefició con un importante desembolso económico para hacer frente al coste de las reformas de una de las grandes capillas del templo mayor de la ciudad.

Nunes de Sepúlveda forma parte de una red mercantil atlántica, con puerto estable en Angola[39]. Las fuentes descubren sus andanzas, entre Angola y Cartagena de Indias[40]. Se ha pensado incluso que pudo

ornato. Retablos y mobiliario litúrgico en la Iglesia de Santa Ana". In A. Rodríguez Babío. *Santa Ana de Triana. Aparato histórico-artístico*. Sevilla, Fundación Cajasol, 2016, pág. 476.

38. Mª. de los Ángeles Martínez Valero. *La iglesia de Santa Ana de Sevilla*. Sevilla, Diputación Provincial,, Col. "Arte Hispalense", 1991.

39. James C. Boyajian. *Portuguese Trade in Asia under the Habsburgs, 1580-1640*. Baltimore/London, The Johns Hopkins Univ. Press, 2008, pág. 143.

40. En septiembre de 1628 arriva al puerto de Cartagena conduciendo 170 cautivos en la nave Nuestra Señora del Buen Viaje.



Fig. 7. Alonso Martínez. *Inmaculada "Grande"*. Sevilla, S. I. Catedral. H. 1656.

fallecer en Luanda, pero no fue así[41]. Se indica que asimismo estuvo en Madrid a fines de los veinte, según parece como parte del grupo de banqueros cristianos nuevos que servía a la corona española[42]. De entre ellos, otro influyente personaje, buen amigo de Nunes de Sepúlveda y también socio en el trato esclavista, es Manoel de Paz[43]. De Paz formó parte, con Sepúlveda, del consorcio bancario que sustituyó al de los genoveses tras la bancarrota de 1627. Por ello se dice de Nunes que era *"ex-negreiro de Luanda e capitalista ascendente em Madri"*[44].

Su devoción a la Inmaculada es tan intensa como pública, sin embargo, menos conocidos son sus afectos más íntimos y las preocupaciones que de algunos de ellos derivaron. Tengo la convicción, sobran los indicios, de que sus intensas relaciones con el tráfico de esclavos, le acabó generando sentimientos de pesar. La esclavitud fue tratada de una manera contradictoria en la sociedad sevillana de la época. Varias familias cimentaron sus fortunas en esta actividad económica, sin embargo, lejos de asumirme sin resquicio de duda, hubo ciertas "disidencias" en una supuesta sensibilidad única, como arriba he sugerido.

41. David Wheat. *Atlantic Africa and the Spanish Caribbean, 1570-1640*. Omobundro Instituto of Early American History and Culture, Williamsburg, 2016, pág. 89.
42. Idem.
43. Luis Felipe de Alencastro. O trato dos viventes: Formaçao do Brasil no Atlântico Sul. Companhia Das Letras, São Paulo, 2000, pág. 103.
44. Idem.

En su *Discurso historial de la Capilla Real de Sevilla* José Maldonado de Saavedra acredita la sensibilidad de Nunes de Sepúlveda en relación con la esclavitud:

> *"Quisieron, pues, los negros hacer su fiesta y en ella celebrar su voto como las demás. Juntaronse, y habiendo cada uno ofrecido lo que podía para el gastos, se reconoció no era bastante, porque serían menester más otros doscientos ducados. A esto se ofreció un negro, que siendo libre, si había quien prestase este dinero, él le serviría de esclavo, porque no faltase este pequeño obsequio que esta hermandad quería hacer a la Virgen. Hicieron diligencias, y uno de ellos, conocido de Gonzalo Núñez de Sepúlveda, le pidió este préstamo: mandó le llevasen al moreno que se quería vender, y teniendolo presente supo de él el gusto con que se ofrecía a ser esclavo por servir con su libertad a la Madre de Dios. Admirado Gonzalo Núñez de lo que tenía delante de sí, mandó dar de limosna a los morenos los 200 ducados, ofreciendoles, si fuese necesario más, acudiesen a él; al moreno dió otra limosna y que en sus necesidades acudiese a él, pidiéndole no perdiese su libertad."*[45]

En correlación con esa sensibilidad de hombre de fortuna afectado por la conciencia magullada por su actividad y la llegada de la edad anciana, surge la necesidad de emplear parte de lo acumulado en años de negocios en una empresa religiosa de la envergadura de la promoción del culto a la Inmaculada. La Padroeira portuguesa fue trasladada a Sevilla y situada al nivel de imagen de referencia cultual. Se le construyó uno de los altares más grandes, para una de las capillas más relevantes dentro de los escenarios del barroco sevillano. La capilla de la Concepción Grande es un hito en la construcción del barroquismo local. Pero también se ha significado el papel de Nunes de Sepúlveda en la promoción de este culto, con la dotación de la Octava de la Inmaculada[46]. Todavía a principios del XVIII era recordada con emoción la acción del benemérito Nunes:

> *"Na Imperial Cidade de Sevilha, aonde foy a minha mayor demora, naõ podia deixar de renovar a lembrança de tantos heoricos Portuguezes, que se empregara naquella difficil conquista: mal podia entrar naquella illustre, e sumptuosa Cathedral, sem renovar*

45. Isidoro Moreno Navarro. *La antigua hermandad de los negros de Sevilla. Etnicidad, poder y sociedad en 600 años de historia*. Sevilla, Universidad, 1997, pág. 95

46. D. Ortiz de Zúñiga. Anales, t. V, p. 109-113. En instrumento notarial en : AHPS, lib. 12941, fols. 758 y ss. Ramón de la Campa. "Un ejemplo de patronazgo nobiliario en la Catedral de Sevilla: la capilla de la Concepción Grande y Don Gonzalo Núñez de Sepúlveda". *El comportamiento de las catedrales españolas: del Barroco al Historicismo*. Murcia, 2003. pp. 425-448.

a memoria da devota, e liberal fundaça, com que o nosso Gonçalo Nunes de Sepulveda procurou augmentar o sagrado culto da celeste Padroeira de Portugal..."[47]

Cabe pensar en un miembro del cabildo, de la talla de Mateo Coello de Vicuña, quien a mediados de siglo pudo introducir a Nunes de Sepúlveda en el seno del templo mayor, quizás fue el mismo que antecedió ante el resto del colegio eclesiástico para hacerse con la capilla. Nos queda la referencia documental del 4 de septiembre de 1658, cuando Coello y el otro contador catedralicio, Miguel de Espinosa, se hacen con los bienes que Sepúlveda había legado al templo a través de sus albaceas[48]. Mateo jugó un papel destacado en la consecución de la canonización de san Fernando[49]. Andrés de Arriola e Isidro Blázquez, albaceas testamentarios de Nunes de Sepúlveda, firman la entrega de una serie de bienes artísticos y suntuarios que el difunto había legado al cabildo para beneficio de su capilla, entre otros *"una ymajen de nuestra señora de la concepcion que se a de poner en el altar mayor para quando se celevre su otabario todos los años."*[50]

En enero de 1655 manifiesta Ramírez de Arellano, a la sazón mayordomo de fábricas, su preocupación por la manera de invertir el dinero que Nunes de Sepúlveda ofreció por tener su enterramiento en la capilla, ocho mil ducados que bien podrían emplearse en la fábrica del Sagrario: *"que aviendo de ser para la fabrica, sera vien se apliquen todos para piedra solamente con que se podra acavar el sagrario..."*[51]. Una semana más tarde se da por hecho la transacción: *"y asimismo mando su señoria que los señores oficiailes de fabrica desenvaraçen la capilla de S. Pablo de los guesos que alli huviere pasandolos adonde les paresiere"*[52].

Diego de Paiva y su familia

Un caso relevante, el del hacendado lisboeta Pedro de Paiva, que se instala en la ciudad para controlar de cerca sus negocios[53]. Contrae

47. Nuno da Silva Telles. *Academia Real de História Portuguesa*. Na Officina de Pascoal da Sylva, 1729, pág. 21.
48. AHPS, lib. 12954, fol. 317.
49. Diego Ortiz de Zúñiga. *Annales eclesiásticos y secvlares de la Mvy Noble, y Mvy Leal Civdad de Sevilla, Metropoli de la Andaluzia*. Madrid, Impr. Iuan Garcia Infançon, 1677, vol. V, pág. 186.
50. AHPS, lib. 12954, fol. 317r. Teatro de la Gloria.
51. ACS. Sec. I. AACC., leg. 63, fol. 1vto: 8-I.
52. Idem, fol. 5, cita del vto.
53. A fines de 1651 presentaba ante el escribano público siete cédulas de nobleza. AHPS, lib. 17016, fol.1406.

matrimonio con la sevillana, de padres portugueses, Gracia Pereira y Tovar, que representa a su vez el fruto de una familia con viejo arraigo. Algunos datos de sus actividades mercantiles y su nexo concreto con Panamá se han publicado[54]. Paiva llegó a la ciudad del Guadalquivir a comienzos de los veinte. Se sabe que en 1631 adquirió la casa en que iba a erigir sus estados. Y para ello eligió un viejo inmueble de la calle de la Carpintería, que reformó, proporcionándole una portada en piedra de exquisita talla, que recuerda en los detalles a otras más antiguas. Sin duda, el emblema de una familia recién llegada, que pretender consolidar su posición. Y para ello, más allá de esta prueba material, la compra el oficio de veinticuatro de la ciudad[55]. Su larga descendencia tomó carta de naturaleza en el lugar y desarrolló una influyente existencia. Y para remate de su trayectoria sevillana, de acuerdo con la práctica habitual entre las élites: la preparación de la capilla funeraria. Y en este aspecto hay que reseñar la elección de un lugar muy singular, junto al presbiterio de la iglesia de los carmelitas del santo Ángel. Una capilla que sólo verían realizada sus herederos, en cumplimiento de su voluntad. Será en 1679 cuando su hijo Pedro contrate al más reputado escultor local del momento, Pedro Roldán, para el retablo que presidiría el citado recinto familiar[56]. Y por si no fuera bastante, he ahí una de las joyas de plata de la catedral sevillana, la llamada *Fuente de Paiva*, un regalo que



Fig.8. Portada del Palacio de Lebrija, Sevilla, c. Cuna. Antigua casa de los Paiva, con reforma a m. s. XVII.

54. José Roda Peña. "Pedro Roldán y la capilla funeraria de los Paiva en el Colegio del Santo Ángel de Sevilla". *Laboratorio de Arte*, 20 (2007), págs. 141-155; en concreto introducción de las páginas 141-143.
55. Roda Peña, "Pedro Roldán", op. cit., pág. 143.
56. Roda, idem, págs. 146-147 y 151-152, doc. 2.

recibió el comerciante del rey de Portugal y que pasó al templo mayor por donación de una de las hijas, Ana María, si bien pudo mediar su hijo Juan, a la sazón canónigo[57].

Más allá de esa imagen construida hacia lo público, habría que entrar en el ámbito doméstico para conocer más a fondo la identidad del portugués que se mimetiza con la sociedad local[58]. Tenemos la suerte de conocer los bienes artísticos de Diego de Paiva[59]. De la larga relación de bienes registrado ante el escribano público, deducimos que la familia gozaba de bienes muebles, especialmente artísticos, en abundancia; con la vivienda colmada de objetos. Al propio tiempo, el uso de un vestuario a la moda de las élites locales. En el recuento de objetos, cabe reconocer los de procedencia foránea, bien de las Indias, como de Oriente, sorprendiendo que la mayoría de las treinta y siete arcas inventariadas son americanas. Numerosos muebles para guarda y cobijo de otros enseres, como cofres, baúles, cajas, escritorios, etc., labrados en materas nobles con apliques de lujo, en carey, marfil o cristal. De estos últimos, junto con las papeleras, cuyo fin último es clasificar documentos, se cuentan hasta la treintena. Interesante para ilustración de los vínculos socio-culturales del comerciante indiano, el hecho de que poseyera nada menos que ciento diez tabaqueras o los seis molinillos de chocolate.

En cuanto a los bienes artísticos, también abundantes, nos hablan de un individuo cultivado que conjuga en el "avituallamiento" cultural de su casa escultura y pintura. Entre las primeras temas religiosos, sin faltar san Antonio de Padua, con profanos, como temas de costumbres o una representación de Hércules. Por lo que respecta a la pintura valorar el hecho de que acumulara cerca de quinientas piezas, de las que nada menos que sesenta y nueve tenían soporte de cobre. Mayoritariamente eran temas bíblicos, algunas devociones marianas, una cincuentena de "países", entre los que no podía faltar las consabidas vistas urbanas y marítimas. Hay una representación del puerto de Lisboa y dos del mar picado. Tan interesante como representativa, destacando en el capítulo

57. Fernando Quiles. *Teatro de la gloria. El universo artístico de la catedral de Sevilla en el barroco*. Sevilla, Diputación Provincial / Universidad Pablo de Olavide, 2007, pág. 298; Roda, idem, pág. 150.
58. El 20 de abril de 1630 obtuvo de la corona carta de naturaleza, con el consiguiente permiso *"para tratar y contratar en las yndias y dellas a estos Reynos y dellos a las dichas yndias como lo pueden hacer los naturales destos dichos mis Reynos de Castilla"*. Carta atesorada en el AGI y publicada por José Roda Peña. "Los bienes artísticos de Diego de Paiva, un comerciante portugués en la Sevilla del siglo XVII". *Atrio. Revista de Historia del Arte*, 13-14 (2008), pág. 129.
59. J. Roda Peña, op. cit., págs. 127-160.

de pintura profana, los *"doze lienzos, pintura de flandes de los doze meses del año"* y las *"quatro tablas de los quatro elementos"*[60].

Arte portugués y de portugueses

La presencia de artistas portugueses en Sevilla y de sevillanos en Portugal dejó un leve rastro material, aun cuando las fuentes son más explícitas, aportando nombres y datos de quienes se movieron de un lado y otro de la raya. Hay fechas que marcan la inflexión en un sentido y otro. Siete maestros portugueses se documentan en la ciudad antes de la unificación de las coronas: Pedro de Acosta, Antonio de Coimbra, Juan Enríquez, Alejo López, Antonio Portugués, Gonzalo Riberos y Nicolao Ribero. Y con la unión se han podido conocer otros tantos, alguno de la talla de Vasco Pereira; además Baltasar Gómez Figueira, Manuel Fonseca, Antonio González, Francisco Pinto y Juan Ribero[61]. Évora y Lisboa eran los centros artísticos de que procedían mayoritariamente los artistas[62]. Y ello sin olvidar que tanto Velázquez como Valdés Leal tenían ascendentes portugueses.

Estamos siguiendo el rastro dejado por los artistas de origen portugués en activos en la ciudad. Algunos son conocidos, sobradamente conocidos, diría; de otros no sabemos nada, ni siquiera tenemos la seguridad de su origen. Entre estos últimos tengo una sospecha, fundada en ciertos indicios y documentos: Alonso Martínez. Nuestro Alonso, también llamado Alfonso, al que se ubica en el reino de Sevilla con diez años y aprendiendo al lado de Alejandro de Saavedra o quizás Jacinto Pimentel, en Cádiz, y oriundo de León[63].

Se acreditó como uno de los grandes escultores de la Sevilla del segundo tercio del XVII, con innumerables encargos. Me llaman la atención los firmados para trabajar en Badajoz y Zafra[64].

60. Todo tomado de Roda, la cita en concreto de la página 138.
61. Luis Méndez Rodríguez. *Velázquez y la cultura sevillana*. Sevilla, Universidad, 2005, págs. 161-162.
62. Idem, 162.
63. En el acta matrimonial reconoce que procedía de Villaeres, en las montañas de Léon. Francisco Espinosa de los Monteros y Marisa Franco Herrero. "El escultor Alonso Martínez: Nuevos datos biográficos". *PITTM*, 75 (2004), pág. 364. Villaeles de Valdavia, donde fue documentada su partida de nacimiento: Espinosa/Franco, pág. 366.
64. En el texto de Espinosa se llama la atención sobre el hecho de que también figure como Martines.

En 1655 fue llamado para hacer una pieza importante en la catedral, la Inmaculada Concepción, la misma a la que me he referido unas líneas antes, en relación con el legado de Gonçalo Nunes de Sepúlveda.

Más nombres acreditan este fuerte vínculo y la fluida relación transfronteriza. No podemos pasar por alto el nombre del escultor Cayetano de Acosta o el del platero Manuel Duarte. Aun cuando faltan datos de su vida, cabría pensar que Francisco de Fonseca era portugués. Fue un activo pintor de imaginería y trabajó para Manuel de Torres en la policromía de la capilla que tenía en san Agustín[65]. Quizás era pariente del autor de la policromía del altar de los portugueses en san Francisco, al que ya me he referido.

Cayetano de Acosta es el más reputado de cuantos artistas portugueses se afincaron en la ciudad. Nació en Lisboa, en 1709[66]. Su presencia en Sevilla está documentada dos décadas después. Y ya en 1749 está trabajando en la escultura de piedra de los retablo del crucero del Sagrario, que iba a compartir espacio con la obra de su compatriota Manuel Pereira, autor principalmente del crucificado que legó el arzobispo Tapia a la iglesia un siglo antes. Y la Virgen del Rosario, en el otro altar, de 1657.

El aporte de Acosta puede ser mayor del que se ha valorado. Más allá de la dimensión cualitativa de su obra, que alcanza los mayores niveles en la retablística sevillana. En cierto modo su modo de hacer contribuye a perpetuar el modo pleno barroco integrador. Arquitectura, talla, policromía y pintura mural contribuyen a componer un panorama completo. En el estudio de la retablística extremeña, donde la influencia portuguesa se hizo perceptible, se advirtió la singularidad del ensamblaje luso: *"La preocupación por transformar el presbiterio en un escenario litúrgico es una característica singular de la retablística lusa. Este lugar de culto por su excelencia se concie como un todo y su ornamentación no se reduce solamente a la perspectiva frontal, que ofrece el retablo, sino a toda la capilla mayor. [...]. El sentido total, que adquiere el presbiterio, no se reduce a este juego feliz de materiales y colores, sno que la misma iconografía del retablo se derrama por los paneles cerámicos..."*[67]

65. AHPS., lib. 12980, fol. 65.
66. Alfonso Pleguezuelo Hernández. "Aportaciones a la biografía y obra de Cayetano de Acosta: La fase gaditana". *BSAA*, LIV (1988), págs. 483-501.
67. Rafael Hernández Nieves. *Retablística de la Baja Extremadura (Siglos XVI-XVIII)*. Badajoz, Diputación Provincial, 2004, 2ª ed., pág. 274.

De la generación de Manuel Pereira hubo de ser el pintor Juan Gómez Couto, plenamente integrado en el oficio y en la propia sociedad que demandó su obra. Desde 1650 hay noticias documentales de él[68]. Formó parte de diversos equipos que trabajaron en las iglesias locales. Estuvo emparentado con Matías Fernández Cardoso, escultor y arquitecto, con igual arraigo en el lugar. Con dieciocho años y recién llegado a Sevilla, Manuel Pérez Ferrera ingresó en el taller de pintura de Alonso Pérez y algunos meses más tarde cambió por el de Antonio Fajardo[69].

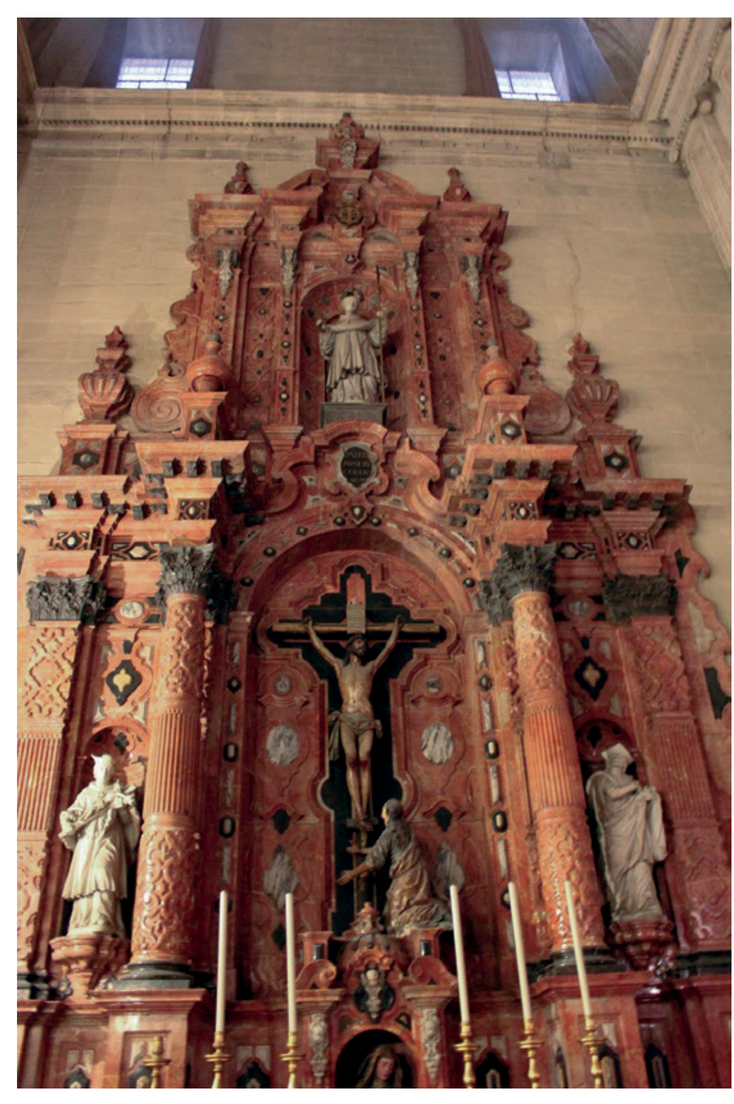


Fig. 9. Cayetano de Acosta. Retablo de Cristo crucificado. Crucifijo de Manuel Pereira (1641-1644). Sevilla, Iglesia del Sagrario. 1749-1753

En la Sevilla seiscentista trabajan diversos artistas, no identificados ni ubicados, pero que bien podrían ser portugueses: Hay un Tomé Gómez, que es platero, muy activo a mediados de siglo[70]. Cuando en mayo de 1672 declara su última voluntad, movido por la edad y la mala salud ("bagidos de cabeza"), reconoce que no tiene capital y vive en la casa de su compadre, Francisco Ximénez, y sobre todo que procede de San Felices de los Gallegos, obispado de Ciudad Rodrigo[71].

68. D. T. Kinkead. *Pintores y doradores en Sevilla*..., pág. 216.
69. Su padre, Manuel Simoins firmó el contrato de aprendizaje en el verano de 1682. Kinkead, 453. Con Fajardo: 141-142.
70. De 1658 es su testamento. Ejerce como platero de mazonería, siendo vecino de la collación de san Andrés. Además se le vincula con agente de la carrera de Indias, como el capitán Fabían de Çarantes, quizás Zárate. AHPS., lib. 12954, fol. 947; 21-XI.
71. AHPS., lib. 12993, fol. 171; 31-V.

De Oporto era Domingo Ferrera, que testó en 1667. De la misma procedencia pudo ser Matías Fernández Cardoso, escultor y arquitecto. Antonio [Cardoso] de Quirós fue un imaginero en activo hasta la segunda década del XVIII. Son conocidas diversas imágenes que le acreditan como epígono de la escuela barroca sevillana. No en vano se formó en el taller de Francisco Antonio Gijón. Su padre era portugués[72]. No hay noticia de su desenvolvimiento en el círculo portugués. Si acaso hay el hecho de relacionarse con la cofradía de Ánimas del Salvador y el acercamiento es el trabajo efectuado para la cofradía de Mulatos en 1708. Cardoso fue suegro de José Gómez Couto, a todas luces relacionado con el país vecino[73].

En este recorrido por las artes de hermanamiento no podemos olvidar la cerámica, clave en el devenir de los talleres artísticos de uno y otro lado de la frontera. En este aspecto hay que considerar la relevancia de Triana, como centro de los talleres de ollería. Sin quitar mérito al resto de las artes, podríamos decir que fue el principal elemento de conexión entre la ciudad y sus moradores lusos. Gestoso dedicó todo un capítulo a la presencia e influencia de la cerámica trianera en Portugal[74]. Cintra y Lisboa acreditan lo dicho. El propio Gestoso explicaría que *"el gusto sevillano para la aplicación de los azulejos tuvo, como hemos visto, una gran acogida en Portugal..."*[75] A título de curiosidad recuerdo que entre los bienes de Andrés López de Arteaga, vecino de la collación de san Vicente, se pudo registrar la presencia de losa portuguesa, llenando un escaparate con otra de procedencia china, de Talavera fina e incluso genovesa y otros *"barros y frascos y pomos y otras curiosidades"*[76].

No se limita a estos oficios y artes los ejercidos por los portugueses en nuestra ciudad. Podríamos traer a colación documentos que relatan un sinfín de situaciones. A modo de conclusión quede constancia de que perteneció a un taller portugués la *"cama rica de granadillo"*, con

72. Domingo Antonio de Quirós era de Mesão Frio, casó en Sevilla con Juana Díaz de la Iglesia. J. Antonio Silva Fernández. "Reflexiones sobre la formación artística del escultor sevillano Bartolomé García de Santiago". *Laboratorio de Arte*, 26 (2014), concretamente entre las páginas 460 y 461.
73. En febrero de 1660 da carta de pago al mayordomo de fábricas de la iglesia parroquial de Manzanilla de cien ducados, resto del coste de una reja que hizo para la capilla bautismal. En el documento figura el reconocimiento: marido de la hija y heredera de Fernández Cardoso. Kinkead, op. cit., pág. 219.
74. José Gestoso. "Azulejos sevillanos en Portugal", págs. 263 y ss., en *Historia de los barros vidriados sevillanos desde sus orígenes hasta nuestros días*. Sevilla, La Andalucía Moderna, 1903.
75. Idem, pág. 269.
76. Idem, fol. 1362r.

mucho bronce, que llevó por dote doña Inés de Caraça y Mioño, que se casa con Alonso de Burgos en 1656[77]. O que el albañil Juan de Acosta Barbosa se ocupara de renovar parte de las dependencias de la capilla de la Piedad, en san Francisco[78].

Por último, a título de curiosidad, la noticia relativa a la almoneda de los bienes de Juan Luis Lobo, realizada en 10 de abril de 1665, donde figura el siguiente asiento: *"yten quarenta y nuebe mapas del exercito de portugal en papel que pareze pertenezer al pe fray miguel de aguirre de la orden de san agustin conventual en su conto de dª mª de aragon de la uiª de md"* como declaró el dicho Lobo por clausula testamentaria (de 27 de febrero)[79].

Con todo apenas un rasguño de una pintura que muestra la fuerza del vínculo entre ambos países, desde lo íntimo a lo colectivo. Una relación que evidencia la importancia actual de estos lazos culturales y que sin duda hay que seguir fortaleciendo.

77. AHPS., lib. 3693, fols. 251-257; 9-IX. Cita en fol. 254r.
78. Cobró 2546 r y 26 ms "por la manifattura del solado de las dos salas altas de la sacristía de la capilla meseta escalera y alaçena y suelo bajo de la dha sacristía, aforro de la pared della con su ladrillo raspado de junto y olambreado con grandes y pqeuañas y en aforrar de açulejo el pilar de dentro de la dha capilla". AHPS., lib. 12952, fol. 41; 4-I.
79. AHPS., lib. 3709, fols. 256-58 y 259-61. fol. cita 261r., lib. 1 de 1665.



Compilação de estudos
sobre a presença portuguesa
em Sevilha durante o período
moderno, com novos dados sobre
as influências cultural e artística na
cidade mais portuguesa fora das
fronteiras de Portugal.

Recopilación de estudios sobre la presencia
de la nación portuguesa en Sevilla durante
la edad moderna. Con aportación
de investigaciones sobre la influencia
cultural y artística en la ciudad más
portuguesa fuera de las fronteras
del país vecino.















